ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА
НАРОДОВ
СССР

5

# ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО»

ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

# ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

В 9 ТОМАХ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Б. В. ВЕЙМАРН (главный редактор), Л. С. АЙНИ, В. А. АФАНАСЬЕВ, Р. К. БЕМ, В. В. БЕРИДЗЕ, Б. М. БЕРНШТЕЙН, К. А. БОГДАНАС, Л. С. БРЕТАНИЦКИЙ, Р. Г. ДРАМПЯН, Л. Н. ДРОБОВ, М. Я. ЛИВШИЦ, П. В. ПОПОВ, О. П. ПОПОВА, Г. А. ПУГАЧЕНКОВА, Г. А. САРЫКУЛОВА, Н. В. ЧЕРКАСОВА

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

МОСКВА

ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

# ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

## ТОМ 5

## ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Е. М. КОСТИНОЙ и В. М. МАКАРЕВИЧ

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»
1979

HISTORY OF THE ART
OF THE PEOPLES OF THE USSR
VOL. 5

Made with ScanKromsator
Scan AAW

Составление именного указателя
и пояснения к иллюстрациям В. М. Макаревич

И $\frac{80102\text{-}107}{024(01)\text{-}79}$ подп. изд.

© ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО». 1979

# ВВЕДЕНИЕ

Первая половина XIX века, которой посвящен 5-й том «Истории искусства народов СССР», занимает особое место в развитии художественной культуры народов СССР. Органично связанная с завоеваниями реализма предшествующего столетия, эта эпоха знаменует собой не только дальнейшее развитие и углубление принципов реалистического искусства. Художественная культура нового времени на рубеже XVIII—XIX веков как в странах Западной Европы, так и в России становится отражением бурных социально-общественных процессов, освещенных идеями Великой французской революции.

Неравномерность и противоречивость исторического развития хотя и придали неповторимое своеобразие искусству России в целом, но не лишили его наиболее характерных черт, присущих всему мировому художественному процессу первой половины XIX века.

Правда, в искусстве народов Средней Азии, Казахстана и отчасти Кавказа действовали свои исторические и эстетические закономерности. Но и здесь — в огромных по территории и разнообразных по этническому составу населения регионах — с конца XVIII и на протяжении XIX столетия внутри феодального, а иногда и патриархально-родового строя как бы подспудно вызревали элементы нового осмысления действительности. Сложный и многогранный процесс развития искусства народов СССР в первой половине XIX века, а в некоторых случаях на протяжении почти всего столетия обусловлен разными ступенями их социально-общественного развития.

Западноевропейские страны раньше, чем Россия, вступили на путь капиталистических производственных отношений, а потому и ранее познали не только цену буржуазных свобод, но и враждебность буржуазной действительности культуре и искусству. Возник разлад между верой в возможность претворить в жизнь высокие просветительские идеалы, сделав их законом разумно организованного общества, и глубокими противоречиями реальной действительности. В этом разладе коренился источник умонастроения, нашедшего выражение в неоднородном по своей направленности художественном течении — романтизме.

В пору революционного подъема на Западе романтизм стремился к правдивому и непосредственному выражению в искусстве социальных противоречий эпохи. Отражая неприятие этических норм жизни буржуазного общества, приверженцы романтизма вели борьбу за утверждение элементарных прав человека независимо от его социального положения и материального благосостояния. Однако активное выражение протеста бунтующей личности против прозаической пошлости жизни вскоре уступает место созерцательному состоянию духа, попыткам найти отдохновение в мире иллюзий. Уход от действительности подчас окрашен болезненной экзальтированностью, повышенной экспрессией, а также мистикой, но чаще — идеализацией патриархального быта феодального средневековья. Отказ романтизма от норм и гармонических идеалов классицизма свидетельствовал о кризисе этой философско-эстетической системы, наступившем в наиболее крупных странах Западной Европы уже в первой четверти XIX века.

В России, только идущей навстречу буржуазным преобразованиям, распад классицистической системы в искусстве хронологически не совпадает с Западом. Новые течения развиваются в основном еще в недрах феодализма и поэтому сохраняют ярко выраженные черты национального своеобразия. В частности, здесь значительно крепче связь с собственными художественными традициями, и проявляется она гораздо непосредственнее как в профессиональном, так и народном творчестве.

Вместе с тем так же как на стыке XVII и XVIII веков в России в результате петровских реформ возникла жизненная потребность в обновлении всей эстетической системы, так и на рубеже XVIII и XIX веков и далее в условиях распада феодально-крепостнического строя и нарастания освободительного движения формируется новая система художественного мышления, связанная с новым миропониманием и восприятием действительности.

Процесс этот был длительный, многоступенчатый, осложненный взаимопроникновением различных художественных тенденций, возникавших под влиянием ряда философских, социологических и эстетических учений. Не менее был он обязан новым стилистическим образованиям и тем конкретным историческим факторам, которые оказывали в конечном счете определяющее воздействие на общий характер и состояние искусства того периода. Показательно, что искусство, как никогда, пожалуй, ранее, сознательно берет на себя функцию особой формы самоосознания народа, утверждавшего свою национальную самобытность; у ряда народностей обозначился решительный перелом в художественной культуре, освобождавшейся от догм изжившего себя средневековья.

В России в отличие от Запада идеи просветительства еще продолжают питать развитие классицизма.

В качестве универсального «большого» стиля он достигает наивысшего расцвета в первой трети века, особенно когда всеобщий патриотический подъем, мужество и героизм, проявленные народом в период Отечественной войны 1812 года, привели к победоносному разгрому интервентов.

Между тем дальнейший процесс развития русского искусства остается крайне сложным и противоречивым. Недолгое упование на просветительский либерализм Александра I, обернувшееся негодующим разочарованием, с одной стороны, а с другой — вызревание новой революционной ситуации в Европе, потрясенной взрывами восстаний в Испании, Португалии, Греции и других странах, требовали решительных мер со стороны прогрессивно настроенной части общества, озабоченной судьбами своей страны и жаждущей ее переустройства. Охваченные стремлением смести казенные установления крепостников и подчинить самодержца своей просвещенной воле, с открытым восстанием выступили дворянские революционеры.

«В 1825 году,— писал Владимир Ильич Ленин,— Россия впервые видела революционное движение против царизма, и это движение было представлено почти исключительно дворянами» [1]. Несмотря на то что мужественный гражданский акт декабристов был жестоко подавлен, он послужил могучим толчком, поколебавшим основы феодально-крепостнической системы, державшей в рабском повиновении и невежестве подавляющую часть нации.

«Крепостная Россия забита и неподвижна. Протестует ничтожное меньшинство дворян, бессильных без поддержки народа. Но лучшие люди из дворян помогли *разбудить* народ» [2]. Революционные взгляды декабристов, распространившиеся из северной столицы далеко на юг России вплоть до Одессы и Кишинева и захватившие в сферу своего влияния прогрессивно настроенные слои общества на Украине, в Литве и Грузии, были подхвачены и развиты А. И. Герценом — философом, писателем, публицистом. Его деятельность относится к иному историческому этапу — после новых вспышек национально-освободительной борьбы в Польше, Литве, расправы над декабристами и последовавшей затем жесточайшей реакции, наступившей с воцарением на престоле Николая I, царя «с кругозором взводного командира» [3], который показал, как пишет В. И. Ленин, максимум возможного и невозможного по части палаческого способа удержания народа в угнетении [4].

Именно об этом говорил Герцен в статье «С того берега»: «Мы выросли под террором, под черными крыльями тайной полиции, в ее когтях; мы изуродовались под безнадежным гнетом и уцелели кой-как. Но не мало ли этого? не пора ли развязать себе руки и слово для действия, для примера, не пора ли разбудить дремлющее сознание народа?» [5] В эмиграции в альманахе «Полярная звезда» и газете «Колокол» Герцен развернул свою общественно-политическую и публицистическую деятельность, сыгравшую огромную роль в развитии революционной освободительной мысли, в становлении революционно-демократических взглядов В. Г. Белинского, его материалистической эстетики, послужившей основой нового мировоззрения и новой художественной системы — критического реализма.

Не всегда синхронно отражающее факты гражданской истории, но все же прочно связанное с изменениями общественных устоев жизни и ее эстетических идеалов, русское искусство этого периода в целом переживает два основных этапа. Первый — с конца XVIII века до 30-х годов XIX века, когда революционно настроенное дворянство играет прогрессивную роль в развитии общества, в утверждении новых этических представлений о ценности человеческой личности. Второй — с 30-х до конца 50-х годов, когда новую волну освободительного движения возглавляют революционеры-демократы, разночинцы. Их борьба против самодержавия неразлучна с идеей освобождения крестьян от крепостной зависимости, а общественные идеалы созвучны утопическому социализму французских материалистов.

Но вернемся к началу столетия, когда Россия еще более укрепила свое положение в числе крупнейших мировых держав и по праву гордилась доблестями русского воинства и славой русского оружия; когда крепнущие экономические и торговые связи со странами Европы и с народами внутри самой империи требовали роста городов, их благоустройства, а новые духовные запросы государства — расширения сети учебных заведений, больниц и культурно-просветительных учреждений.

В этот период происходит перепланировка старых и постройка новых городов, в которых первостепенное значение приобретает сооружение общественных и гражданских зданий, а также завершение строительства центральных магистралей, связующих в одно целое уже созданные и вновь воздвигнутые архитектурные ансамбли в Петербурге и Москве. В осуществленных проектах творчески осваивался опыт великих предшественников и вместе с тем утверждались не использованные ранее возможности и принципы синтеза искусств, свидетельствовавшие о новом этапе классицизма в развитии не только русского зодчества, но и зодчества других народов, входящих в состав России.

Архитектура в произведениях А. Воронихина, А. Захарова, К. Росси достигла в первой трети XIX века высокой зрелости. Этому способствовал общий подъем самоосознания нации, для которой просветительские

идеи гармонического развития человеческой личности органически сливались с такими конкретными и реальными понятиями, как патриотизм и чувство гражданского долга перед отчизной.

Выдающиеся русские мастера показали великолепное умение разнообразно пластически мыслить. Учитывая окружающую среду и конкретный рельеф местности, они сооружают монументальные, величественные и строгие ансамбли, не подавляющие, а возвышающие сознание и дух человека. В результате архитекторы продолжили одну из важных особенностей русского зодчества — его гуманизм.

Возникший новый тип городского, а не усадебного ансамбля подчинен иным по сравнению с XVIII веком социально-политическим, экономическим и общественным нуждам города, а также новым эстетическим идеалам, формирующим мировоззрение зодчих, характер и масштабность их художественного мышления. Вместо прежней барочной «сцепленности» зданий архитекторы не только наделяют ярко выраженной индивидуальностью каждое отдельное сооружение, но в самой планировке строго учитывают пространственные связи отдельных объемов в системе всего города как единого целого.

Русские зодчие первой четверти века, сохраняя преемственность с творчеством мастеров предшествующей эпохи, поднимаются на новую ступень синтетического мышления, в котором главное место занимают проблемы общественного градостроительства. Возводимые ими ансамбли отличались высокой культурой архитектурного языка, богатством классических тем, интерпретированных свободно, не канонично, тесно связанных с декоративным искусством, в том числе народным. Именно этой связью, в частности, можно объяснить покраску зданий в два цвета — явление чисто национальное, не встречаемое в архитектуре классицизма ни в одной западноевропейской стране.

Сочетая многообразие архитектурных форм с их функциональным назначением и новыми техническими приемами, красоту простых объемов с точным расчетом, русские зодчие с удивительным художественным тактом противопоставили образцы нового стиля живописной декоративности зданий, созданных их предшественниками. И подобная художественная антитеза нисколько не умаляла заслуг последних. Напротив, она помогла отчетливо выявить достоинства тех и других, еще более подчеркнув новаторский характер новой системы, чуждой изящной изысканности и гедонизма, питавших прихотливую фантазию мастеров эпохи барокко и рококо. Кроме того, положив в основу своего творческого метода принципы рационализма, логического математического расчета, русские зодчие эпохи высокого классицизма сумели избежать не только сухости умозрительных решений, но и стилизации под античность или монументальной гигантомании, свойственным многим западным образцам.

Совершенно самобытным и оригинальным стилистическим явлением в истории мировой архитектуры, отмеченным ярким национальным своеобразием и самостоятельностью архитектурного языка, явился русский ампир.

Его своеобразие связано с тем, что русские зодчие освоили классическую ордерную систему, вдохновляясь не римскими, а древнегреческими образцами. И не только освоили, но и, переплавив по-своему, связали ее с исторически сложившимися традициями, сохранив синтетичность мышления: неразрывность архитектурного замысла со скульптурным решением и декоративным убранством внутреннего пространства, начиная от монументальных пластических образов и кончая мельчайшими декоративными деталями и предметами прикладного искусства. В их органическом сплаве — одна из характернейших особенностей русского ампира, придавшая замыслам архитекторов неповторимость и исключительную стилевую цельность. И хотя классицизм в архитектуре насаждался государственным, административным порядком, это не помешало возникновению новых оригинальных и уникальных в своем роде городских ансамблей в Твери, Калуге, городах Поволжья, на Украине — в Киеве, Одессе, Полтаве, а также в Закавказье, Литве и других областях страны. Эти ансамбли обладали иной раз локальными особенностями в результате взаимодействия с местными народными и национальными традициями.

С 1803 года генеральные планы городов рассматривались специальной Комиссией строения Петербурга и Москвы, а наиболее крупные монументы и сооружения апробировались в Академии художеств. С этого времени повсеместно в России губернские и уездные учреждения строятся по типовым проектам. Вводятся должности губернских и уездных архитекторов, которые практически осуществляют проекты, рассылаемые им в специально изданных альбомах.

Вместо разрозненной, хаотичной застройки наступает время регулярной планировки с непременным выделением административного центра, выравниванием фасадов домов и т. п., что коренным образом изменяет внешний облик городов, окончательно разрушив их феодальную замкнутость. Правда, неизбежная унификация в строительстве не всегда должным образом учитывала местные условия. Кроме того, в небольших уездных городах, как правило, благоустроенная центральная часть соседствовала с непролазной грязью улиц без тротуаров и хилыми деревянными строениями. Не случайно по этому поводу автор популярной в свое время книги «Россия в 1839» француз А. Кюстин

обронил весьма язвительные и точные замечания. Путешествуя по стране, он, по отзыву Герцена, всего лучше «схватил искусственность, поражающую на всяком шагу, и хвастовство теми элементами европейской жизни, которые только и есть у нас для показа. Есть выражения,— продолжал Герцен,— поразительной верности: «Un empire de façades... la Russie est policée, non civilisée...»[6] (Империя фасадов... Россия — государство полицейское, но не цивилизованное).

Действительно, Россия, где господствовали «беспредельная власть и ничтожность личности перед нею»[7], продолжала отставать от Европы. Политика самодержавия, направленная на угнетение и поддержание невежества подавляющей массы граждан страны, предоставляла учебные заведения лишь дворянскому сословию. Сменявшие друг друга министры просвещения отличались реакционными взглядами. Один из них, выражая свои верноподданические чувства царю, не постеснялся признаться, что если «удастся отодвинуть Россию на пятьдесят лет от того, что готовят ей теории, то я исполню мой долг и умру спокойно»[8].

Тем не менее прогресс во всех областях науки и культуры был совершенно очевидным. Принцип историзма стал основополагающим в оценке явлений действительности в трудах демократически настроенных ученых, историков, писателей. Исходя из идеи исторического движения, изменчивости законов и форм искусства, обусловленных временем, они также стремились определить, в чем же национальное своеобразие русской культуры и каково ее место в общем мировом процессе. Решение подобных вопросов наталкивалось на разного рода трудности, в том числе на извечный спор о том, должна ли Россия следовать по пути, исповедуемому «славянофилами» или «западниками». Особый оттенок и остроту этот спор приобрел потому, что к тому времени не только в духовной и творческой сферах общественной жизни, но и в повседневном быте различных слоев общества, вплоть до самых низших, многое внешне перенималось с Запада. Отличить, что было в этом заимствовании случайного, наносного, а что пустило более крепкие корни в глубинные пласты народной жизни, помог еще В. Белинский. «Даже и тогда,— писал он,— когда прогресс одного народа совершается через заимствование у другого, он тем не менее совершается национально. Иначе нет прогресса. Когда народ поддается напору чуждых ему идей и обычаев, не имея в себе силы перерабатывать их силою собственной национальности в собственную же сущность,— тогда он гибнет политически»[9].

Отстаивая самобытный характер русской культуры, Белинский отмечал: «Говорят, что Петербург выражает собою только внешний европеизм. Положим, что и так; но при развитии России, совершенно противоположном европейскому, т. е. при развитии сверху вниз, а не снизу вверх, *внешность* имеет гораздо высшее значение, бо́льшую важность, нежели как думают. Что вы видите в поэзии Ломоносова? — Одну внешность, русские слова, втиснутые в латинско-немецкую конструкцию; выписные мысли, каких и признака не было в обществе, среди которого и для которого писал Ломоносов свои риторические стихи! И, однако ж, Ломоносова не без основания называют отцом русской поэзии, которая тоже не без основания гордится, например, хоть таким поэтом, как Пушкин. Нужно ли доказывать, что если бы у нас не было *заведено* этой мертвой, подражательной, чисто внешней поэзии,— то не родилась бы у нас и живая, оригинальная и самобытная поэзия Пушкина?»[10]

Белинский, со свойственным ему историзмом мышления, настойчиво боролся против подмены понятия национальной самобытности патриархальными обычаями, против слепого обращения к дремучей старине как единственному источнику, способному сохранить неповторимость отечественных традиций. В связи с этим он подчеркивал, что Петр I, будучи учеником Европы, «остался русским в душе вопреки мнению слабоумных, которых много и теперь, будто бы европеизм из русского человека должен сделать не-русского человека и будто бы, следовательно, все русское может поддерживаться только дикими и невежественными формами азиатского быта»[11].

Эти положения и мысли Белинского чрезвычайно важны не только для оценки места и роли русской культуры, но и культуры других народов, входивших в состав Российской империи. В начале XIX века к ней присоединились Картлийско-Кахетинское царство и Западная Грузия, северные области Азербайджана и ряд областей с армянским населением после русско-иранской (1826—1828) и русско-турецкой (1828—1829) войн.

Именно вопреки политике правительства, всяческими мерами препятствовавшего развитию культур «инородцев», и выдвинутому шовинистическому лозунгу «православие, самодержавие, наро́дность», присоединение отсталых в экономическом отношении народов к более развитой России сыграло прогрессивную роль как в общественной жизни этих народов, так и в духовном их развитии.

Одновременно Белинский различал и другую сторону процесса взаимодействия культур, когда призывал «перестать восхищаться европейским потому только, что оно не азиатское, но любить, уважать его, стремиться к нему потому только, что оно *человеческое*, и, на этом основании, все европейское, в чем нет человеческого, отвергать с такою же энергиею, как и все азиатское, в чем нет человеческого»[12].

Эти двуединые стороны общего исторического процесса со всей наглядностью начинают проступать в искусстве первой четверти XIX века. В скульптуре, как и архитектуре, развивающейся за редким исключением в рамках классицистических канонов, высокий дух гражданственности, стойкости нравственных начал в человеке пронизывал лучшие создания крупнейших ваятелей — Ф. Щедрина, И. Мартоса и других. И хотя герои были облачены скульпторами в римские тоги, они несли в себе черты духовной жизни современного общества.

Вместе с тем, если в архитектуре эпохи классицизма отсутствует скованность заданностью классической ордерной системой и каждое создание зодчего поражает оригинальностью замысла, то в живописи, особенно исторической, художники остаются подвластными строгому нормативному мышлению. Они с величайшим трудом пытаются отойти от подражания вечным образцам искусства.

Исторический жанр, почитавшийся эстетикой классицизма самым высоким, стоящим на первой ступени иерархической живописной лестницы, ревностно охранял свои принципы. Требование канонического триединства места, времени и действия, классического построения композиции, а главное — идеального образа героя как гармонически развитой личности, воплощающего в себе черты высшего человеческого разума, освещающего его поступки и действия,— все это не давало выхода к исторической теме как истории своего народа, тем более к историзму в ее оценках. Даже при обращении художников к темам, почерпнутым не только из греко-римской мифологии и библии, но также из народного эпоса, а в отдельных случаях из действительных событий, условная трактовка композиции, построенной по общепринятой схеме, идеальная отвлеченность морализующих персонажей и т. п. неизбежно противодействовали попыткам осветить прошлое «нынешними очами».

Более того, в отличие от классицистической трагедии, тоже заимствовавшей из античности свои сюжеты, авторы которых часто прибегали к приемам литературных аллюзий для изображения животрепещущих моментов современной жизни, подобных «проекций» в исторических композициях не наблюдается. Напротив, в обращении к прошлому художники словно еще глухи к пушкинскому призыву воскрешать «минувший век во всей его истине», чтобы «не тайное или явное пристрастие» руководило автором, но «люди минувших дней, их умы, их предрассудки». Поэтому и проблема народности в ее истинном предназначении оставалась пока недоступной исторической картине.

Что же касается исторического жанра в искусстве других народов СССР, то в этот период, за редким исключением, нет еще каких-либо признаков его зарождения.

В первой трети XIX века в русской художественной культуре и культуре других народов, вопреки официальной эстетике, не исторический, а портретный жанр стал главенствующим. Причина выдвижения вперед искусства портрета коренилась не только в преемственности прочно сложившихся традиций, уходящих в глубь веков и имеющих взаимную обусловленность. Процесс самосознания народа в целом и в частности себя как личности — индивидуально-неповторимой, познающей самое себя, свой внутренний мир и взгляд на действительность,— сыграл решающую роль в формировании новых принципов портретного искусства, порвавших с традиционным характером мышления. Именно в искусстве портрета первой четверти века сконцентрировались самые важные тенденции этого времени, и в первую очередь его демократизация. Правда, художники, строго придерживающиеся классицистического направления, в самом выборе модели продолжают отдавать дань сословным привилегиям. Но и в подобного рода портретах заметны отступления от наставлений прошлого века «Совершенному живописцу», однако лишь отступления, продиктованные желанием передать более тесное родство с внешностью модели, не затрагивающие самой концепции искусства, сохраняющего верность академически установившимся формам.

Одновременно в русском искусстве в недрах классицистической системы в конце XVIII — начале XIX века зреет новое художественное направление — романтизм. Получивший в первой трети столетия наивысшее выражение в области портрета, затем в пейзаже, он оказал непосредственное воздействие на дальнейшее становление бытового жанра и его течений. На русской почве романтизм имеет особый характер. Он заметно отличается от романтизма западноевропейского не только в постановке основных проблем, но и по своим формальным стилевым признакам, связанным с отдельными этапами развития.

На раннем этапе, в конце XVIII и самом начале XIX века, романтизм ближе стоял к сентиментализму, противопоставлявшему чистоту и искренность человеческих чувств надуманности «изящной правды». В пору подъема национально-освободительного движения идеи просветительской философии о нравственном самоусовершенствовании продолжают сохранять устойчивость, о чем очень убедительно сказал декабрист Пестель в 1821 году: «Сердцем я материалист, но разум этому противится». Иными словами, признавая одно из основных положений романтической эстетики о необходимой полноте чувственного познания мира, большинство мыслителей оставалось в лоне идеалистической

концепции о роли просвещенной личности в истории. В этот период романтизм в России соединил пафос гражданственности, чувство долга перед отечеством, готовность на героический подвиг с пристальным вниманием к индивидуальности человеческого образа, к эмоциональной сфере — подвижности и изменчивости его чувствований, мыслей, связанных с конкретным постижением реальных черт окружающей действительности.

Вера в успех освободительного движения в России, в победу восставших народов на Западе вызвала обновление содержания прогрессивной художественной культуры народов России. Обращение к современности, к поискам идеала, рожденного не пылким воображением, а объективно существующим в жизни, вело к неизбежному разрушению изнутри классицистической системы, зиждущейся на стабильности, на выделении общего как непреложно необходимого для создания представления об отвлеченном идеале человеческой личности. В противовес абстрактным идеалам классицизма романтизм выдвинул идею духовной ценности простого человека, своеобразия его психологического склада, наиболее полно воплотив свои идейно-художественные принципы в портретной живописи первой четверти века.

Вместе с тем, поскольку нравственные, этические проблемы составляли идейную основу представлений о достоинствах человека, сохраняющего еще ощущение внутренней гармонии с окружающим миром, хотя и обладающего чертами неповторимости, внутренней сложности, постольку стилистически новые качества, ценимые в человеке, выступали в портретном искусстве поначалу в тесном соседстве с установившимися приемами композиции, решением световоздушной среды и т. п.

Однако в целом процесс открытия внутренних связей между состоянием человека и внешним миром был много сложнее и диалектичнее. Естественно возникший повышенный интерес к окружающей человека среде был связан в первую очередь с эмоциональной окраской этой среды, соответствующим образом воздействующей и на зрителя.

Обострившееся внимание к личности и ее роли в развитии и формировании общественной мысли, национального самосознания народа, повышенный интерес к эстетической ценности его художественных традиций находят выражение в портретах выдающихся деятелей культуры этого времени, занявших столь видное место, и среди них — в многочисленных автопортретах художников.

С романтизмом связано и новое осмысление природы. Наряду с видовыми пейзажами или произведениями, основанными на более непосредственном наблюдении природы, развивается новый тип пейзажа, в котором природа окрашена субъективным восприятием художника. Изменчивость ее состояний, варьируемых на изображении одного и того же мотива в разное время дня при разном освещении, становится созвучной легко возбудимому душевному состоянию художника, способного сообщить своим пейзажам особую поэтическую одухотворенность. У некоторых народов подобные тенденции в пейзажной живописи менее выражены. Однако и у них зачастую обыденная природа впервые становится объектом внимания. Появляются пейзажи, часто объединенные в серии, в которых сказывается острый интерес к памятникам старины, народному зодчеству и декоративно-прикладному искусству.

Именно эстетика романтизма в противовес пренебрежительному отношению просветителей к народным обычаям, обрядам и верованиям признала огромную роль фольклора, в том числе и изобразительного. Она впервые открыла в нем неисчерпаемый запас художественно-культурных ценностей, исторически сложившихся представлений и навыков, которые питают общественное сознание формирующейся нации. Недаром еще в 1825—1826 годах Пушкин, которого глубоко волновала проблема народности литературы, писал: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» [13].

В этот период не только историки, лингвисты, филологи и этнографы, но и художники собирают, систематизируют и изучают обширнейший материал, с увлечением обращаются к жизни, быту и творчеству различных народностей внутри собственной страны, а также к культуре и искусству народов Запада и Востока. Многочисленные натурные зарисовки, этюды, наброски народных типов, людей разных профессий и разного уклада жизни — все это не только органически входит в образ мыслей художников, но и становится общественным достоянием, обогащая искусство новыми темами и образами. Речь идет не о любовании патриархальной стариной или этнографической фиксации местных обычаев, костюмов и прочего, а об общей тенденции — стремлении показать самобытность каждой нации, особенности ее народных эстетических идеалов. В то же время народное искусство в основном сохраняет устойчивость сложившихся традиций, а в ряде случаев обогащает свой изобразительный язык, творчески переосмысляя различные элементы профессионального искусства.

Народному декоративно-прикладному искусству и народной архитектуре в настоящем томе посвящены

специальные разделы. Приведенный материал показывает закономерности развития этих видов искусства в новое время и вносит коррективы в укоренившееся мнение об упадке народных ремесел в XIX веке [14]. Действительно, сложность переходной эпохи от одной общественной формации к другой отразилась на отдельных видах народного искусства не в лучшую сторону. Тем не менее в целом наследие народных мастеров говорит само за себя. Оно по-прежнему исполнено неистощимой фантазии и подвижности художественного мышления, способного остро реагировать на меняющиеся условия жизни. Во вновь созданных произведениях традиционные формы, соседствуя с их модификациями, отражают как внутренний процесс нового мировосприятия народных мастеров, так и общую тенденцию демократизации искусства.

Повышенный интерес к человеку из народа способствовал и дальнейшему развитию бытового жанра в живописи и графике на Украине, в Литве, отчасти Эстонии. В русском искусстве, где в центре социальных вопросов времени вопрос о крепостном крестьянстве оставался неразрешенным, бытовой жанр приобретал особенное значение и новые черты. Складывается тип жанровой картины, в которой героем становится простолюдин-крестьянин. Именно героем, а не персонажем занимательных бытовых сценок или стаффажем, оживляющим пейзаж. Художники подчеркивают в своих избранниках чувство человеческого достоинства, высокие моральные качества, за которыми проступают красота и цельность их души. В подобных произведениях особое место занимает пейзаж, его конкретизация, лишенная налета идеализированности, углубляющая ощущение цельности, нравственной стойкости простого человека своей близостью к природе. В этом плане — плане идейно-тематическом, распространение высших эстетических идеалов на «низшие» сословия можно видеть не только дальнейший процесс демократизации искусства, но и развития реализма, который вопреки классицистическим элементам (в нерасчлененности самого идеала человеческой личности, в принципах композиции) в тесном взаимодействии с романтизмом, принявшим в первой трети XIX века характер прогрессивного общественного движения, был новым шагом в отражении действительности.

Господствующее место портрета, возросший удельный вес пейзажа и бытового жанра в общей системе жанров свидетельствовали о сдвигах, происшедших в мировоззрении художников и их творческом методе. Речь идет пока именно о «сдвигах», об общей направленности движения мысли творящих, а не о полной адекватности новых воззрений на мир и изобразительных приемов их воплощения. Так же как над сознанием художников продолжали тяготеть многие старые понятия, так и в творческом методе можно проследить сложную связь сцеплений и взаимопроникновения, казалось бы, исключающих друг друга художественных принципов.

Следующий этап развития искусства — с начала 30-х до конца 50-х годов — связан с углублением социальных противоречий и кризисом феодально-крепостнической системы. Этот этап обозначен усиленным ростом демократических элементов в художественной культуре народов СССР. Однако не следует забывать, что процесс демократизации искусства продолжал носить крайне противоречивый и далеко не последовательный характер, так как развивался вопреки государственной политике.

Более того, обстановка, сложившаяся в империи после расправы над декабристами, крайне усложняется. Подавление так называемых холерных бунтов — своеобразной формы массового крестьянского антифеодального движения, разгром польского восстания 1830—1831 годов, а затем последовавших за ним освободительных движений в Закавказье и Қазахстане свидетельствовали о взрывчатой и накаленной атмосфере в стране. Закрытие Вильнюсского университета как рассадника вольнодумия, «чугунный» цензурный устав, аресты виновных и репрессии против подозреваемых в антиправительственных суждениях, закрытие журналов, изъятие изданных тиражей и т. п. говорили о защитных мерах правительства, бессильного справиться с новыми общественными силами и их движением.

В период жесточайшей реакции сложность наступившего этапа в искусстве заключалась и в том, что распад дворянской культуры сопровождался крахом идеалов классицизма, оставшихся иллюзий, не способных ограничить деспотизм, произвол и беззаконие ярых поборников крепостничества. Оставаясь официально признанной эстетической программой, классицизм начинает вырождаться. В живописи — в холодный академизм. В архитектуре — в омертвевшую казенную схему, выхолостившую искренний пафос гражданственности.

Великие создания зодчих, завершившие в предыдущую треть века блестящий по целостности художественного стиля, его идейно-общественному пафосу этап, уступают место отдельным удачным решениям, а в целом новый этап характеризуется распадом синтеза архитектуры и монументальной пластики, усилением признаков эклектизма. Однако живопись оказалась более подвижной, чем архитектура, более способной отвечать на запросы своего времени, но именно в тех случаях, когда художники смогли сбросить с себя стеснительные правила классицизма и в той или иной мере осознать свою роль в обществе в свете новых задач.

С утратой несбывшихся надежд в условиях наступившего конфликта между свободолюбивой, самостоятельно мыслящей творческой личностью и подвергшейся строгой регламентации в духе аракчеевского режима действительностью романтизм также вступает в новую фазу — еще более драматическую и противоречивую. Как и прежде связанный с коренными общественными проблемами — поисками дальнейших путей развития России, романтизм теперь стремится решить узловые вопросы движущих сил истории. И в этом заключается чрезвычайно важная, качественно новая сторона, отличающая его от предыдущего этапа.

Историческая картина выдвигается на первый план. В сложных многофигурных композициях, преодолевая приверженность к нормативности классицистического мышления, художники пытаются найти ответ на жгучие вопросы современности. Они ищут его в драматическом столкновении народных масс со стихийными силами природы. В моменты трагической гибели своих героев они стремятся поставить проблемы нравственного долга, человеческого достоинства уже не только как проявление личной сущности индивидуума, а как изнутри присущей общности, воедино соединяющей людей разных характеров, возраста, пола перед лицом грядущей катастрофы. Таким образом, само содержание и разрешение исторического конфликта художники переводят в этический план, оставаясь в лоне идеалистической концепции с присущей ей взглядом на мир. У одних художников подобная тема находит выражение в более застывших, академических формах. У других — озаренная талантом мастера, она достигает высокого эмоционального накала и той человечности, которая свойственна основам реалистического искусства.

Единственный в своем роде феномен — Ал. Иванов облекает свои мучительные поиски всеобъемлющей идеи, способной сплотить усилия людей для преобразования истерзанной противоречиями действительности, в религиозный сюжет, но прорывается к философскому, опирающемуся на вполне земное существование широкому толкованию этой проблемы. Жажда истины, пробуждение сознания от избранных до самых низших, низведенных до положения рабов,— вот те движущие силы, в том числе и само искусство, которые, по мнению Иванова, могут решить дальнейший ход истории. Разъедаемый противоречиями, сознавая непоследовательность собственных суждений и неудовлетворенный достигнутым, художник между тем вплотную подошел к решению кардинальных вопросов современности.

В портретном искусстве романтизм, заметно деградируя, отходит от животрепещущих сторон действительности. Тяготение к маскарадному облачению своих моделей в экзотические, экстравагантно-эффектные одежды застилает собственно портретный образ нарядной внешностью. Вместе с тем романтизм не исчерпывает собой всех тенденций, развивавшихся в портретном жанре во второй трети столетия. Иногда в творчестве крупнейших живописцев уживаются разнородные тенденции, среди которых, оттеняя другие, выделяется более всесторонний, углубленный подход к характеристике модели, отличительным свойствам ее психического склада. Причем подобная тенденция прослеживается повсеместно, в искусстве всех народов; везде изображение современника, независимо от его общественного положения, носит своего рода программный характер. Пренебрежение табелью о рангах приобретает еще более расширенный характер. В поле зрения художников как нечто закономерное входят образы разночинцев, мещан, ремесленников и, конечно, крестьян не только с их добродетелями, но и с отпечатками характера, сложившегося в процессе многотрудной жизни (угрюмостью, подозрительностью и т. д.).

В пейзаже преобладает реалистический подход к трактовке природы как реальной среды, сопоставимой с человеческими масштабами и образом жизни конкретных людей, практически связанных с ней. Нерасторжимость целостного восприятия природы влечет за собой повышенный интерес к специфическим особенностям ее световоздушной и пространственной среды, к выделению типического среди общего многообразия. Правда, встречается романтизированный пейзаж (Белоруссия, Литва), звучащий как воспоминание о героическом прошлом или отражающий смятение чувств самого живописца. Однако в целом познавательная способность искусства открывает перед художниками и в этом жанре новые горизонты.

Бытовой жанр на новом этапе решительнее сбрасывает с себя академическую условность. В ряде случаев порывая с ней окончательно, он берет на себя функции проводника новых общественных идей и художественных взглядов, сформировавшихся вокруг так называемой натуральной школы. Неустанному движению искусства в сторону решения насущных, жизненно-актуальных проблем способствовала и новая система эстетических воззрений, разработанная демократами-разночинцами, опиравшимися на материалистическую философию.

Господствующая в стране реакция, казалось бы, не способствовала развитию прогрессивных идей, в том числе и разработке новых эстетических критериев. Однако В. И. Ленин замечает: «Да, мы, революционеры, далеки от мысли отрицать революционную роль реакционных периодов. Мы знаем, что форма общественного движения меняется, что периоды непосредственного

политического творчества народных масс сменяются в истории периодами, когда царит внешнее спокойствие, когда молчат или спят (по-видимому, спят) забитые и задавленные каторжной работой и нуждой массы, когда революционизируются особенно быстро способы производства, когда мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследования» [15].

Главой нового идейного направления в 40-е годы стал великий мыслитель, критик и публицист В. Г. Белинский — создатель русской реалистической эстетики. Утверждая правдивость воспроизведения действительности в качестве основного критерия реалистического искусства, он требовал исторического подхода к разного рода жизненным явлениям и их социальной оценки. Со всей страстью души ненавидя крепостнический строй и официальную идеологию самодержавия, Белинский призывал беспощадно бичевать пороки и язвы современного ему общества, противопоставляя скудоумию, невежеству и бесчинствам власть имущих огромные потенциальные творческие силы, заложенные в народе.

Критика государственного общественного строя — краеугольный камень критического реализма, определившего в основном развитие искусства во второй половине XIX века. У истоков этого направления лежит творчество таких разных и замечательных мастеров, как П. Федотов и Т. Шевченко.

Как уже говорилось, преодоление укоренившихся эстетических воззрений, смена вех требовала внутренней перестройки мировоззрения самих художников. Процесс этот был далеко не последовательным даже в творчестве наиболее крупных живописцев. Новый взгляд на мир часто уживался с принципами классицистической или иной художественной системы. Но, как правило, в сложном взаимодействии разных, иногда даже противоположных начал в исторической картине и в некоторых произведениях бытового жанра проступает характерная для 40-х годов тенденция — интерес художников к сложности индивидуальной человеческой психики сочетается с обращением к событиям, требующим от героев действий, объединенных общей сюжетной завязкой.

В неуклонном приближении искусства к действительности — от идеализации прошлого к протесту против настоящего — ведущая роль принадлежала русскому искусству. Однако еще Белинский, чуждый национальной исключительности, впервые сформулировал значение взаимообогащения, взаимопроникновения элементов прогрессивной, демократической культуры одного народа в культуру других народов. Его учение, развитое затем Чернышевским и Добролюбовым, создало определенную идейно-художественную атмосферу, в которой формировалось мышление и творческий метод многих представителей реалистического искусства на Украине, в Прибалтике, Закавказье и других местах обширной страны, заявивших о себе позднее. Подобный обмен культурными традициями и новыми художественными веяниями становится возможным, когда с развитием капиталистических производственных отношений «приходит всесторонняя связь и всесторонняя зависимость наций друг от друга. Это в равной мере относится как к материальному, так и к духовному производству» [16].

Искусство народов Средней Азии, Казахстана и отчасти Кавказа также эволюционирует. Архитектура, уступив здесь главенствующее место декоративным и декоративно-прикладным искусствам, как бы стоит на перепутье — вторить ли величию прошлых образцов или создавать более приближенные к жизненным потребностям сооружения, в том числе и в области народного зодчества. Вместе с тем декоративные и декоративно-прикладные искусства не только сохраняют богатство и разнообразие своих видов. Произведения народных мастеров, по-прежнему отличающиеся высоким эстетическим уровнем, нередко обнаруживают и большую свободу в трактовке традиционных мотивов и в то же время большую творческую самостоятельность авторов. В целом огромные пласты народной художественной культуры, хотя и развиваются еще во многом по законам средневековья, в силу нараставшей экономической и культурной общности между отдельными областями испытывают на себе постепенный процесс «обмирщения» искусства, а также более заметное взаимопроникновение и взаимодействие между его отдельными видами.

Немалую роль в художественной жизни страны продолжала играть Академия художеств, несмотря на то что многие новые принципы искусства складывались вне ее и вопреки академическим установкам. Отработанная система преподавания давала высокую профессиональную подготовку, а в тех случаях, когда воспитанники Академии попадали в качестве пенсионеров за границу,— знакомила их с достижениями мирового искусства. Кроме того, сам факт непосредственного соприкосновения с деятельностью, характером и образом мышления выдающихся живописцев, писателей, поэтов, актеров помогал художникам, часто попадавшим в Петербург из глухого захолустья, не только восполнить пробелы в образовании, но и разделить с ними общие духовные устремления.

Правда, в Академию художеств попадали считанные единицы одаренных самородков из народа, и дальнейший путь их в искусстве, как правило, редко складывался счастливо. Судьба подавляющего боль-

шинства подобных художников была остродраматичной, а имена их долгое время оставались преданными забвению. Только спустя много лет они становились и становятся в наши дни достоянием истории отечественной культуры.

Не случайно, открытый в 1833 году в Москве Художественный класс, преобразованный через 10 лет в Училище живописи и ваяния, стал крупным событием в художественной жизни страны, приобщившим к профессиональному изобразительному искусству новые поколения художников.

Значительное место в художественном образовании северо-западного края России занял в первой трети столетия Вильнюсский университет. В открытых при нем отделениях живописи, графики, а затем скульптуры учились литовцы, белорусы, поляки, русские. И не только учились, но продолжали творить, вливаясь в общее русло местной национальной культуры. Поэтому здесь, пожалуй, намного сложнее, чем на Украине или в Закавказье, разделить вклад одного и того же художника в наследие изобразительного искусства разных народов.

Новые очаги художественного образования давали не только разный уровень подготовки художникам, но и зачастую ставили перед ними в процессе обучения разные задачи. В результате их воспитанники, опираясь в практической деятельности еще и на несхожие исторически сложившиеся художественные традиции, создавали произведения, в своей совокупности обладавшие большим разнообразием.

Однако одновременно почти повсеместно в той или иной степени в искусстве данного периода прослеживаются общие черты и тенденции: растущий интерес к анализу общественных явлений, к жизни и быту своего народа, а также пристальное внимание к индивидуальности человеческой личности, ее неповторимости и ценности. Это не значит, что подобные тенденции развиваются равномерно и плавно.

Именно в сложности взаимодействия и переплетении между собой однородных художественных систем, подвластных требованиям нового времени, и художественных систем менее подвижных, восходящих к более древним истокам, проявляется одна из существенных особенностей художественной культуры народов СССР первой половины XIX века. Эта культура в целом подготовила почву для нового этапа в развитии реалистического искусства — критического реализма.

# РУССКОЕ ИСКУССТВО

Русское искусство первой половины XIX века — качественно новая ступень художественного развития, тесно связанная с новыми гражданскими, этическими и эстетическими идеалами эпохи, ее общественным и умственным движением. При всей сложности, подчас противоречивости своих тенденций оно обнаруживает настойчивое упрочение основ реалистического искусства, обусловленное новым мировосприятием и отношением современников к действительности, новыми критериями в оценке человеческой личности, а также все более критическим осмыслением социальных порядков и существующих норм жизни. Обострявшиеся противоречия и назревание кризиса государственно-политического строя самодержавной России оказали определяющее влияние на особенности формирования и новой образной структуры всех видов и жанров изобразительного искусства.

Неослабеваемый интерес к освоению классического наследия вызвал к жизни зрелый, или высокий классицизм, именуемый часто ампиром, сказался на лучших достижениях архитектуры, скульптуры, декоративного искусства первой трети столетия. Блестящие образцы синтеза искусств, решение общих градостроительных задач, в том числе и грандиозных архитектурных ансамблей, как бы отлитых в простых, строгих и монументальных формах, активная роль пластики и в дворцовых и в гражданских постройках — все это говорит о расцвете русского зодчества периода общественного подъема и народно-освободительного движения.

В живописи влияние классицизма было наименее плодотворным. Его проявление сказывается в основном в исторической картине первой трети века. Содержание исторической живописи классицизма не воссоздание прошлого, а аллегорическое воплощение социально-политической или нравственной идеи. Историческая живопись приобретает новые черты лишь тогда, когда начинает освобождаться от канонов классицизма. Гораздо подвижнее, как в живописи, так и графике, оказались портретный, пейзажный и бытовой жанры, определившие наиболее крупные достижения в искусстве того времени.

Существенная роль в живописи и графике первой половины прошлого века принадлежит романтизму как художественной системе, имеющей в русском искусстве свою специфику. Так, романтизм, подвергший в Западной Европе переоценке просветительские идеалы, в России, напротив, очень часто выступает в их поддержку; защита свободы и прав личности, апология разума, прогресса остаются актуальными для русской общественной жизни первой половины XIX века. Русский романтизм был в большой мере выражением гражданственного, гуманистического пафоса первого, дворянского периода революционного движения. И даже в годы поражения этих идеалов во второй трети века русский романтизм в его наиболее значительных прогрессивных проявлениях сохранял известную масштабность, гуманистическую широту миропонимания, присущую передовой русской общественной мысли. В силу этих обстоятельств романтизм в русской художественной культуре был свободен от крайностей индивидуализма, в том числе и отрицания завоеваний исторического прогресса.

Однако наряду с отличиями от западноевропейского романтизма мы отмечаем в русской живописи и графике многие общие с ним признаки. В портрете заметны поиски изобразительных форм и приемов, позволяющих убедительно раскрыть индивидуальные особенности личности, углубиться в сферу ее чувств, ощутить ее обособленность в окружающем мире. Показательно и распространение автопортрета, столь любимого романтиками. Во второй трети века заметен обостренный интерес русских художников к исторической картине. Историю теперь стремятся увидеть в ее переломных, трагических моментах, определяющих судьбы целых народов. Не случайно в это время и тяготение художников к темам, почерпнутым из библии и евангелия. В пейзаже обращаются к конкретному мотиву, к поискам в природе созвучия с тем или иным эмоциональным состоянием человека.

В целом в русской живописи этого времени — тяготение к эмоциональной выразительности образа, к динамике композиции, к экспрессии цвета и света. Типичен для романтизма и живой интерес русских художников к эстетическим системам прошедших эпох, к искусству Древнего Востока, к итальянской живописи XV—XVI веков, фламандской живописи XVII века.

Однако стилевые особенности романтизма как художественной системы на русской почве значительно менее отчетливы, чем в западноевропейском искусстве. Часто они соединяются здесь с классицистической основой художественного образа. Во многих своих проявлениях русский романтизм близок сентиментализму. И, наконец, что очень важно, в русском романтизме велика доля непосредственного восприятия окружающей действительности.

Таким образом, классицизм и романтизм отнюдь не исчерпывают собой всех тенденций развития русского искусства первой половины XIX века. Стремление к непосредственному восприятию действительности, характерное для реализма XIX столетия — качественно новой ступени развития общеевропейского реалистического искусства,— проявлялось не только в преодолении романтизмом наиболее ортодоксальной части канонов классицизма. Нередко эта тенденция, хотя и рождалась сначала внутри определенной художественной системы (классицизма или романтизма), обычно выступала во всей совокупности своих черт как следствие прямого и непосредственного изображения художником окружающей жизни. Интерес к социальной действительности, к жизни своего народа, к отечественной природе — вот стимулы, движущие творчеством художников в бытовом и пейзажном жанрах, а также некоторых формах портрета, минующих сковывающие правила классицизма. Существенно и то, что самый круг интересов, круг тем, доступных искусству, становится все более демократическим. В то же время демократизация художественной жизни приобщает к искусству более широкие социальные слои из самых отдаленных областей России, устанавливая между ними новые контакты и связи.

Русское зодчество первых десятилетий XIX века — качественно новый этап развития архитектуры. Получает небывалое до того времени развитие такой тип зданий, как общественные сооружения, утверждается принципиально новое отношение к задачам градостроительства. Сооружения с более или менее замкнутым, обособленным вокруг них пространством уступают место строениям, максимально связанным с городской жизнью, с уже сложившимися, а также вновь создаваемыми городскими магистралями и площадями. Развивая лучшие традиции архитекторов XVIII века, в особенности Баженова, Казакова, Кваренги, русские зодчие во многом оказались впереди зарубежных коллег в создании строгих, совершенных по красоте архитектурных сооружений, а главное — добились выдающихся результатов в развитии городского архитектурного ансамбля. Это было время высокого подъема русского градостроительства, когда практика планировки городов и создания грандиозных по тому времени ансамблей ознаменовалась исключительными достижениями.

Неоспоримо велики — особенно в первой трети XIX столетия — достижения в области синтеза архитектуры и скульптуры, составившие значительный по своей художественной ценности вклад в сокровищницу мирового искусства. В архитектуре и монументальной скульптуре первой половины прошлого века нашел свое наиболее сильное выражение могучий национально-патриотический подъем, начавшийся в конце XVIII века и с таким широким размахом проявившийся затем в освободительной Отечественной войне 1812 года.

В отличие от второй половины XVIII века, когда основное внимание русских зодчих уделялось дворцовому строительству, с начала XIX века широко развертывается сооружение общественно-государственных зданий. В числе первых крупных достижений явилось создание великолепного ансамбля Биржи, построенного по проекту архитектора Т. де Томона *(илл. 1)*.

Первый проект Биржи принадлежит еще Кваренги. Здание было заложено в 1784 году, однако в начале 1800-х годов недостроенное сооружение снесли, чтобы освободить место вновь спроектированному. В разработке окончательной планировки Васильевского острова принял участие выдающийся русский зодчий А. Захаров. Для проекта, предложенного Томоном, характерны прежде всего органическая связь с так называемой стрелкой Васильевского острова, ясная и активная организация окружающего пространства. Фасад здания Биржи обращен теперь к мысу, к стрелке Васильевского острова, которая по окончательному проекту значительно выдвинута вперед, обложена камнем и получила вид полукружия с гранитными спусками к воде. Полукруглый выступ стрелки эффектно упирается в прямые контуры берега, воздвигнутые здесь две массивные ростральные колонны строго фланкируют здание.

Фиксируя на себе внимание, ростральные колонны стали важнейшими элементами всей пространственной композиции. Благодаря им Биржа не только не сливается с возведенными вскоре ближайшими строениями Васильевского острова, но, напротив, получает необходимое обрамление с обеих сторон, дающее возможность выигрышно акцентировать здание в общем ансамбле. Рядом с темными ростральными колоннами великолепно воспринимается величественная белая колоннада, отчетливо видная с самых дальних расстояний набережных Невы.

Замечательна декоративная скульптура у основания ростральных колонн. В свободном для того времени композиционном решении представлены четыре могучие аллегорические фигуры-олицетворения, высеченные из камня,— четыре великие русские реки. Помимо статуй, для колонн были вычеканены декоративные ростры, или корабельные носы, завершающиеся различными украшениями, в частности в виде женских полуфигур. В каждой колонне насчитывается по четыре пары ростр. Вершины колонн увенчаны чашами светильников, пропорции которых гармонично соотносятся с массой целого.

Расположенная на высокой и широкой цокольной части здания, колоннада Биржи подготавливает переход к значительно поднимающемуся над ней основному массиву здания. Его двускатная крыша и огромная полуциркульная ниша окна ясно выделяют монументальную скульптурную группу, в аллегорических образах которой раскрываются основная идея и значение сооружения, а именно — торговое мореплавание, подчинение человеку водных стихий. Композиция «Балтийское море» (судя по ряду указаний,— работа В. Демут-Малиновского) достигает 11 метров в ширину и 4 метров в высоту, не считая трезубца Нептуна. Группа выдержана в очень крупных ритмах и имеет четкие

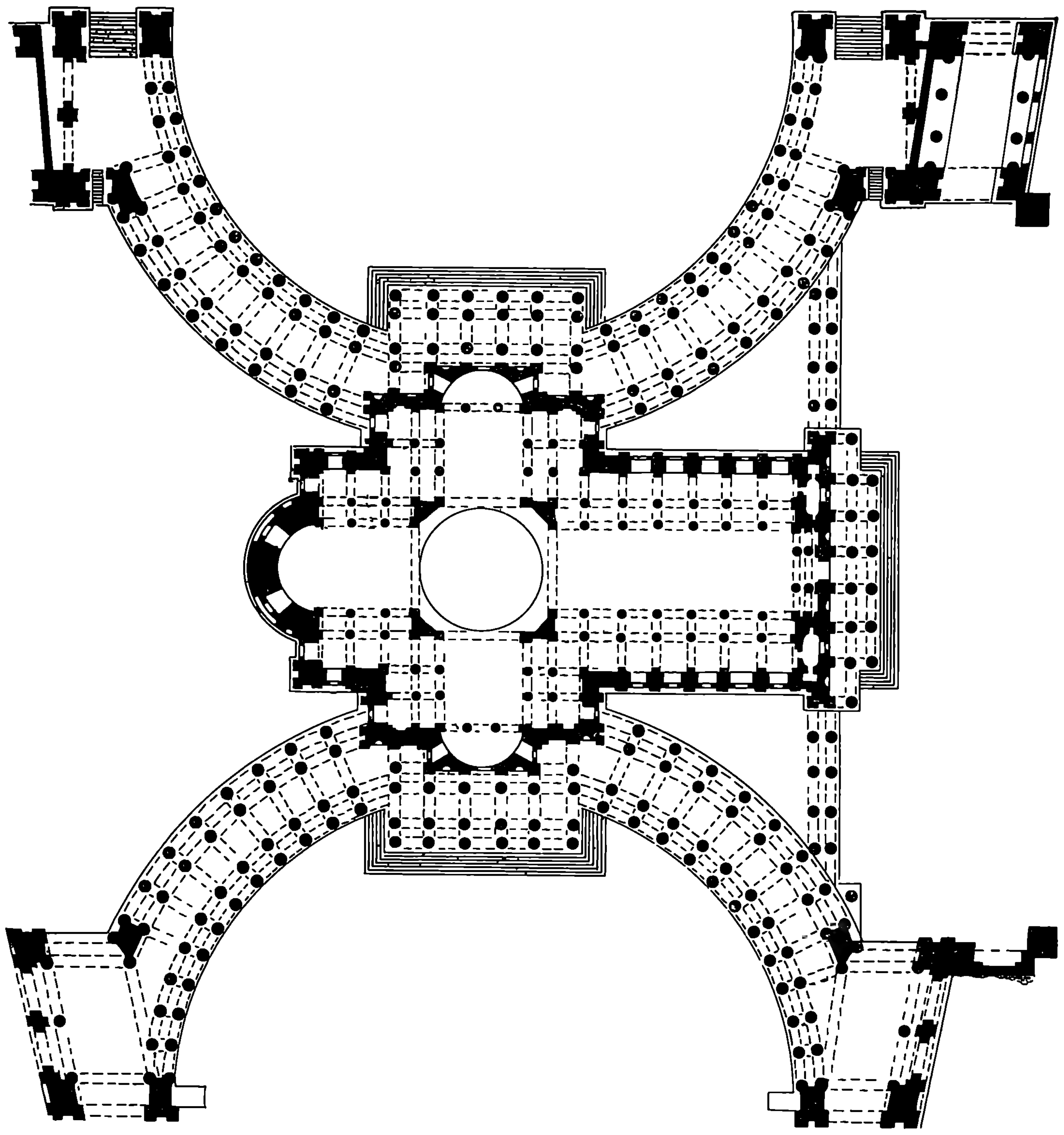
1. Т. де Томон. Биржа. 1805—1816 гг. Вид с Большой Невы. Гравюра 1817 г. И. Ческого по рисунку М. Шотошникова

контрасты свето-теневой проработки. Активно утверждающая себя в пространстве, скульптурная композиция сама по себе, однако, не обладает большой глубиной. По сути дела, это огромный горельеф, оставляющий впечатление большой силы и монументальной значительности, что как нельзя более подходит для центральной скульптурной группы здания, которому надлежит утвердить свое значение в широко открытом ландшафте.

Развитие русской архитектуры начала XIX столетия неразрывно связано с деятельностью А. Воронихина. Бывший крепостной графа А. Строганова, он получил «отпускную» в 1786 году. Воронихин совершенствовал свое образование в основном как самоучка, что было нередким явлением среди русских мастеров той эпохи.

Крупнейшим произведением Воронихина явился Казанский собор в Петербурге, в котором отразилось то новое, что характеризует архитектуру первой трети XIX века,— новое отношение к человеку, новое понимание задач архитектуры с точки зрения оформления города в целом, создания обширных городских ансамблей. Известно, что Павел I упорно хотел навязать архитекторам идею создания в Петербурге собора, подобного собору св. Петра в Риме. Однако русский архитектор нашел свой путь решения, вдохновляясь идеями уже своей эпохи. На протяжении ряда лет, даже после начала строительства, Воронихин продолжал упорно работать над проектами собора. Последние чертежи, относящиеся к 1810—1811 годам, свидетельствуют о том, какой оригинальнейший широкий замысел хотел осуществить зодчий (*илл. 2*). К сожалению, этот замысел не был полностью реализован, остались не осуществленными вторая колоннада у южного фасада, не создана большая полукруглая площадь с западной стороны собора, сокращено его скульптурное убранство и т. д.

При постройке собора архитектор столкнулся со значительными трудностями. Мешала застроенность окружающего пространства; участок, на котором сооружали собор, имел неправильную форму трапеции, поскольку Екатерининский канал и Мещанская улица (нынешние канал Грибоедова и улица Плеханова) отходят от Невского проспекта не параллельно, а расходясь друг от друга к югу. Трудность представляла и задача связи, взаимоотношения собора с Невским проспектом, особенно, если учесть, что главный вход в собор по обычаю христианских церквей должен был быть с западной стороны, то есть не со стороны Невского, а с боковой улицы. И все же Воронихин не только преодолел затруднения, но и заставил даже



2. А. Воронихин. Казанский собор в Ленинграде. Один из вариантов проекта с двойной колоннадой 1810—1811 гг. План

невыигрышные условия месторасположения Казанского собора работать с максимальной пользой для своего замысла, продолжив тем самым одну из лучших традиций русской и мировой архитектуры.

Казанский собор принадлежит к типу одноглавых храмов с большим куполом. План здания представляет латинский крест. Входы в собор с запада, севера и юга оформлены торжественными портиками. От северного портика к Невскому проспекту отходят две колоннады, насчитывающие 108 стройных канелированных колонн коринфского ордера, которые образуют перед собором полукруглую площадь. Казанский собор — не изолированное от города сооружение, а, напротив, стремящееся к наиболее тесной связи с ним. Это отчетливо видно из функций колоннады Казанского собора. Она не образует замкнутой площади, как в соборе св. Петра в Риме, но как бы раскрывает эту площадь к Невскому проспекту широко раскинутыми рукавами. Больше того, колоннада Казанского собора, теснейшим образом связанная с самим зданием и портиком, заканчивается уличными проездами и тем самым непосредственно включается в городскую жизнь, служит для связи между зданием собора и окружающим его пространством (*илл. 3*).

Одной из задач Воронихина было сделать ощутимым пространство площади перед собором. В то же время Воронихин вовсе не стремился перебить вновь устроенной площадью общей устремленности Невского проспекта (или «перспективы», как тогда говорили) к Адмиралтейству как к центральному, основному зданию города.

Для того чтобы подчеркнуть линию улицы, проходящей мимо собора, архитектор дает плоскостное, в общем, решение фасадов проездов, обращенных к проспекту. Объемные колонны заменяются плоскими пилястрами, попарно стоящими по сторонам проездов. Между пилястрами — спокойная гладь стен, подчеркнутая небольшими декоративными барельефами прямоугольной формы, которые видны на уровне капителей. Вместо балюстрады над антаблементом проездов возвышается высокий, зрительно довольно тяжелый аттик, с монументальными барельефами Мартоса и Прокофьева.

В отличие от сооружений позднего классицизма Казанский собор имеет ясное соответствие внешнего и внутреннего пространства. Общее впечатление стройности, легкости всего сооружения соответствует тому, что видит зритель, войдя в светлое, полное воздуха и солнца внутреннее помещение. В разрешении сложной задачи освещения внутреннего пространства собора Воронихин показал себя преемником лучших традиций русской архитектуры XVIII века.

Не останавливаясь на рассмотрении внутреннего помещения Казанского собора, необходимо заметить, что, помимо скульптурных произведений, здесь были выполнены также и большие живописные композиции; синтез искусств внутри Казанского собора базируется на содружестве архитектуры, скульптуры, живописи, а также, конечно, и декоративно-прикладного искусства, если помнить о богатейшей церковной утвари и принадлежностях богослужения.

Наружную скульптуру Казанского собора в основном составили статуи и большое количество барельефов и горельефов. Однако далеко не вся круглая скульптура, которую проектировал Воронихин для экстерьера, была выполнена. Да и то, что было осуществлено, сохранилось не полностью. До наших дней дошли лишь четыре бронзовые статуи: фигуры князя Владимира и Александра Невского работы С. Пименова, Иоанна Крестителя И. Мартоса и Андрея Первозванного В. Демут-Малиновского. Часть статуй, предназначенных, как и вышеназванные, для ниш портиков, не были отлиты в бронзе. Их модели в гипсе со временем разрушились, равно как разрушились и модели больших статуй архангелов, поставленные на специальных, сохранившихся и поныне гранитных постаментах у колоннады собора со стороны Невского проспекта.

В портиках собора ниши чередуются с дверями: каждый портик имеет четыре ниши и три двери. Добиваясь единого, целостного композиционного решения, Воронихин вписывает ниши в строгие прямоугольные рамки, повторяющие общие очертания средних, больших дверей и завершающиеся на одном с ними уровне. Над каждой из четырех ниш расположены прямоугольные впадины, в которые вделаны тематические рельефы религиозного содержания. Над каждой из трех дверей — точно такие же прямоугольники, но с надписями вместо рельефов. Таким образом, получается своеобразное чередование дверей и ниш со статуями, а также рельефов, расположенных по осям ниш, и надписей в прямоугольных обрамлениях по осям дверей. Ниши внутри гладкие. Однако на уровне голов помещаемых здесь статуй в завершающих ниши полусводах вделаны кессоны, причем, в углублениях, имеющих форму ромбов и прямоугольников, помещены розеты, еще более акцентирующие глубину ниш.

3. А. Воронихин. Казанский собор в Ленинграде. 1801—1811 гг. Вид со стороны Невского проспекта

Декоративно-пластическое оформление Казанского собора в основном создавалось молодыми, недавно окончившими Академию художеств скульпторами. Из опытных мастеров прежде всего следует назвать И. Мартоса, осуществлявшего более или менее непосредственное руководство почти всеми работами. В руки наиболее талантливой молодежи передаются заказы, первоначально взятые «маститыми». Так, в частности, Демут-Малиновский получил возможность выполнить вместо Мартоса одну из упомянутых выше статуй архангелов, а вместо Прокофьева — статую Андрея Первозванного.

Мартосу и Прокофьеву принадлежат монументально-декоративные горельефы, расположенные над проездами колоннад Казанского собора. Обращенные в сторону Невского проспекта рельефы «Источение Моисеем воды в пустыне» и «Медный змий» представляют собой многофигурные фризы, насчитывающие до полусотни фигур. Особенно мастерски выполнен рельеф Мартоса, отличающийся четким, выразительным ритмом в компоновке фигур, энергичной лепкой с активным использованием светотени. Помещенный на двадцатиметровой высоте, горельеф «Источение Моисеем воды в пустыне» — жизнеутверждающее скульптурное произведение, ясно воспринимаемое со значительного расстояния и играющее видную роль в ансамбле собора.

В оформлении Казанского собора уже нет того преимущественно декоративного использования скульптуры, свойственного архитекторам предшествующего времени. Значительно расширяя как идейно-тематическое содержание, так и возможности использования скульптуры по сравнению с сооружениями раннего классицизма XVIII века, Воронихин отводит скульптуре чрезвычайно ответственную роль. Смело и широко он использует ее для более полного раскрытия идейного замысла, назначения сооружения, для усиления художественной выразительности и целостности всего ансамбля.

Вскоре после начала строительства Казанского собора Воронихину была поручена перестройка зданий Горного кадетского корпуса, только что преобразованного из основанного еще в 1773 году Горного училища (ныне Горный институт).

Сооружение единого, объединенного здания Горного корпуса вместо имевшихся тогда разрозненных строений в большой мере определялось его расположением, завершавшим собою набережную Васильевского острова. Горный институт был задуман как часть архитектурного комплекса — своеобразные ворота города для въезжающих в Петербург с моря, поскольку на противоположной стороне реки Невы проектировал в соответствующем стиле здания провиантских складов другой выдающийся русский архитектор — А. Захаров.

Архитектурный замысел Воронихина основывается на выразительном сопоставлении выступающего вперед тяжелого, мощного портика с каннелированными дорическими колоннами и высоким фронтоном и гладких стен сравнительно невысокого здания, которое отходит назад, давая возможность лучше почувствовать

4. В. Демут-Малиновский. Похищение Прозерпины Плутоном. Скульптура у входа в Горный институт в Ленинграде. Пудожский известняк. 1809—1811 гг.

выступающий грузный портик. Здесь нет четкого выявления объема и внутреннего пространства сооружения. В этом отношении Горный институт Воронихина представляет уже вполне ампирное сооружение. Подчеркнуто спокойны гладкие стены, в которые просто, без всяких наличников врезаны прямоугольники окон. Все здание оштукатурено и имеет двухцветную окраску. Характерны для русского ампира также длинные барельефные фризы и скульптурные группы, стоящие на специальных пьедесталах перед портиком Горного института *(илл. 4, 5)*.

Раскрывая тематическое содержание архитектурного сооружения и его назначение, скульптурные группы Пименова и Демут-Малиновского прекрасно согласуются с принципами решения архитектурных форм произведения Воронихина. В отличие от статуй, созданных для Казанского собора, со свойственными им относительной легкостью движений, свободой поз и стройностью пропорций, скульптурные группы, стоящие на лестнице Горного института, напротив, чрезвычайно грузны, массивны и тяжелы по пропорциям. Эти особенности обусловлены тяжелыми формами портика с массивным антаблементом, покоящимся на дорических колоннах, не имеющих баз. На его фоне идея связи с землей как тяжелой, весомой массой отчетливо проступает в решении скульптур.

Группа Пименова «Геркулес и Антей» отличается исключительной архитектоничностью построения, особенно при фронтальном рассмотрении. Мощную опору образует левая нога Геркулеса со спадающей до самой земли большой львиной шкурой; торс Геркулеса дает опору его сильным рукам, которыми он держит перед собой тело Антея. Посадка головы Геркулеса прямая, уверенная, голова же его противника находится в наклонном положении.

Динамичность скульптурной группы лучше всего подчеркнута справа, с угла выступающей цокольной части портика, на которой установлена группа. Фигура Антея, видимая со спины, в значительной мере заслоняет Геркулеса. Не ощущая уверенной силы последнего, мы не чувствуем еще предрешенности борьбы героев. Напряженные, мускулистые тела противников, сложное положение и переплетение их рук и ног в момент схватки передают непосредственную динамику борьбы гигантов.

В соответствии с принципом сопоставлений, на котором основывается архитектурное решение здания, скульптурные произведения здесь также используются с учетом контраста: за тяжелыми монументальными группами видны помещенные под самым карнизом здания узкие легкие ленты барельефных фризов. Эти легкие фризы не только дают возможность лучше почувствовать внушительность монументальных групп Пименова и Демут-Малиновского, но и усиливают в зрительном восприятии архитектурные формы: рядом с узкими фризами кажутся еще более мощными, широкими и тяжелыми антаблемент портика и его колонны.

Одной из отличительных особенностей синтеза архитектуры и скульптуры в начале XIX века является то, что этот синтез основывался не на соединении, как бы сплаве форм архитектуры и декоративной пластики, а на их согласованном взаимодействии при условии сохранения определенной самостоятельности и четкой специфики каждого из видов искусства.

Выдающимся представителем русской архитектуры начала XIX века был А. Захаров, воспитанник петербургской Академии художеств, ставший впоследствии руководителем архитектурного класса Академии. Захаров являлся автором многочисленных, так называемых образцовых проектов, по которым по всей стране возводилось множество зданий губернских учреждений. Важнейшее сохранившееся его сооружение — здание Главного Адмиралтейства—памятник архитектуры мирового значения. По гениальной простоте решения и исключительной силе художественной выразительности Адмиралтейство Захарова знаменует собой вершину классического русского зодчества послепетровского времени.

История здания Главного Адмиралтейства восходит еще к началу XVIII века, ко времени основания Петербурга. Заложенное Петром I осенью 1704 года, оно представляло вначале корабельную верфь, что и обусловило П-образное решение плана, а в дальнейшем, с учреждением Адмиралтейств-коллегии после неоднократных перестроек превратилось в общественно-правительственное здание. Свой окончательный, законченно классический вид Адмиралтейство принимает после того, как обветшалое сооружение было по существу заново перестроено Захаровым, сумевшим сохранить специфические особенности старого Адмиралтейства и в то же время придать ему новое идейно-художественное звучание *(илл. 6, 7)*.

Работа над проектами Адмиралтейства была начата Захаровым сразу же по назначении его «Главным Адмиралтейства архитектором» в 1805 году. Завершение строительства, включая и скульптурное оформление, продолжалось вплоть до 1823 года. Общий идейный замысел Адмиралтейства выражает силу и могущество русского военно-морского флота. Статуи, скульптурные группы и рельефы посвящены темам мореплавания, торговли, увенчания мирного труда и военной славы, строительству Петербурга и Балтийского флота. Не случайно среди скульптурных образов Адмиралтейства встречается изображение Петра Великого.

В соответствии с решающей ролью, которую играет центральная часть Адмиралтейства как в композиции и общем облике самого сооружения, так и в ансамбле всего города, наиболее богатое и значительное по идейно-художественным достоинствам скульптурное оформление получает башня. К башне Адмиралтейства ведут три центральных проспекта города, в том числе Невский. С большого расстояния она воспринимается, естественно, как силуэт. Мы видим высокий золотой шпиль, увенчанный эмблемой Адмиралтейства — изображением парусного корабля, и несущую шпиль часть башни — окруженный колоннами параллелепипед. По осям колонн, четко рисуясь на фоне неба, высится ряд статуй — первые скульптурные произведения Адмиралтейства, воспринимаемые издали. Подходя ближе, мы различаем сидящие монументальные фигуры, которыми акцентированы углы мощного куба основания башни, и монументальные скульптурные группы кариатид, установленные по обеим сторонам проезда (арки).

До посадки сильно разросшегося впоследствии сквера перед зрителем постепенно раскрывались огромные крылья здания, раскинувшиеся от центральной башни и объединяющие в единый ансамбль крупнейшие центральные площади города — Дворцовую и Петровскую.

5. С. Пименов. Геркулес и Антей. Скульптура у входа в Горный институт в Ленинграде. Пудожский известняк. 1809—1811 гг.

6. А. Захаров. Адмиралтейство в Ленинграде. 1806—1823 гг. Павильон у Невы

Первоначально эти крылья были двухэтажными. Редко расставленные окна имелись лишь в нижнем, цокольном этаже и в основном верхнем. Наконец, уже около здания отчетливо читается и своеобразная «заглавная строка» всего сооружения — помещенный в аттике большой многофигурный барельеф, посвященный возникновению и развитию русского военно-морского флота.

Нельзя не оценить того, с какой последовательностью подчинены скульптурные произведения Адмиралтейства основной идее сооружения, связанной с мореплаванием, защитой морских рубежей, торговлей и т. п. Несмотря на сложнейшие задачи согласования монументально-декоративной скульптуры с архитектурными формами в целом и в частях, несмотря на ряд жестких условий и требований в отношении композиционных решений, масштабности, условий видимости и т. п., скульпторы не забывали своей основной задачи — создания пластически совершенных, правдивых и убедительных образов.

Как архитектурные формы, так и скульптура башни Адмиралтейства поражают строгой величественной красотой и мощью и в то же время легкостью решения высотной композиции. Удивительны смелость и художественный такт Захарова, соединившего в неразрывное целое высокий тонкий шпиль и классический периптер, строгую ордерную систему и лаконичный, без единой колонны или пилястры, куб основания башни. Зодчий проявил исключительное мастерство в использовании ритма, великолепное чувство пропорций, масштаба.

Колоссальные группы кариатид, фланкирующие главные ворота,— наиболее крупные произведения монументальной скульптуры Адмиралтейства *(илл. 8)*.

7. А. Захаров. Адмиралтейство в Ленинграде. 1806—1823 гг. Перспектива фасада

Исполнены они одним из лучших скульпторов конца XVIII — начала XIX века Ф. Щедриным и состоят из трех могучих женских фигур; тематически связанные со всем зданием и его скульптурой, они изображают морских нимф, поддерживающих небесные сферы. Установленные на специальных постаментах перед фасадом Адмиралтейства, кариатиды представляют собой по существу самостоятельные законченные монументальные композиции на фоне цокольной части здания. Их постаменты выделяются не только материалом и цветом, но и более крупной рустовкой; высота рустов этих пьедесталов в два раза больше высоты рустов цокольной части здания.

Декоративное обрамление арки главных ворот было детально разработано самим Захаровым, как, впрочем, и большинство монументально-декоративных скульптурных произведений Адмиралтейства. Над аркой в высоком рельефе изображены две летящие Славы, скрещивающие победные знамена (автор И. Теребенев, известный также как автор острых политических карикатур на Наполеона и его армию). Декоративная пышность развевающихся складок одежды, знамен и широких поднятых крыльев сочетается с силой и живой полнокровностью изображаемых фигур, смелость и уверенность лепки — с учетом конкретных задач синтеза скульптуры и архитектуры.

Над дорическим антаблементом, метопы которого украшены барельефными изображениями якорей и военных атрибутов, на довольно высоком аттике расположено одно из важнейших по своему содержанию скульптурных произведений Адмиралтейства — барельеф «Заведение флота в России» работы И. Теребенева *(илл. 9, 10)*. Темой рельефа является основание Петром I Петербурга и строительство в новом русском городе военно-морского Балтийского флота. Горячий патриотизм, смелость художника-гражданина содействовали проявлению в этом произведении необычно сильной для того времени — и тем более в монументальной скульптуре — реалистичности, прорывавшейся через условности и аллегории в народном характере образов речных и морских божеств.

Скульптурные произведения, связанные с нижним основанием башни Адмиралтейства,— это фигуры сидящих воинов над аттиком по углам куба. Обращенные друг к другу, они влекут внимание к центру архитектурной композиции, к барельефу в аттике и возвышающемуся над основанием башни высокому параллелепипеду, окруженному белыми колоннами ионического ордера. Расположенные по осям колонн статуи завершают скульптурное оформление башни Адмиралтейства. Аналогично фигурам сидящих воинов эти статуи способствуют выявлению объема верхней части башни, заметно усиливают ее вертикальные членения, как бы подготавливая взлет иглы Адмиралтейства, и значительно облегчают вид всей верхней части сооружения.

Выходящие к самой Неве павильоны Адмиралтейства непосредственным образом связывают сооружение с рекой и морем, представляя исключительно удачное оформление набережной и торцов двух колоссальных по протяжению П-образных зданий, из которых и состоит Адмиралтейство. В центре каждого из торцовых фасадов выступает куб, завершающийся невысокой ротондой и флагштоком. По аналогии с центральной башней эти массивные кубы прорезаны арками, перекинутыми через канал, проходящий внутри Адмиралтейства (позднее засыпанный). К обеим сторонам куба вплотную примыкают шестиколонные портики.

Основными скульптурными произведениями здесь были монументальные статуи, помещенные — так же, как группы кариатид и фигуры рек,— на гранитных постаментах у стен здания. Олицетворяя собой страны света, куда отправлялись русские корабли и откуда прибывали заморские гости, у павильонов Адмиралтейства стояли могучие фигуры: Европа, Азия, Африка, Америка, высеченные из светлого пудожского камня и достигавшие четырех с четвертью метров высоты.

Объединяя ряд различных помещений (в том числе и производственных), Захаров не мог, да и не стремился дать ясное представление о внутренней планировке здания. И все же мы ощущаем ее неразрывную связанность со всем зданием, что достигается соответствующими архитектурными, а также скульптурно-живописными средствами. В вестибюле здания заметен тот же монументальный размах, что и в наружном решении Адмиралтейства. Непосредственно связаны с экстерьером и колонны, и рустовка стен, и, наконец, монументальные фигуры (работы И. Теребенева), стоящие по сторонам лестничных сходов. В оформлении всех основных помещений и залов Адмиралтейства была использована та же военно-морская тематика, что с наружной стороны архитектурного комплекса.

Адмиралтейство знаменует вершину в развитии русской монументально-декоративной скульптуры городских сооружений. Ни в каком другом произведении ни первой, ни тем более второй половины XIX века, скульптура уже не имеет такого значения, такого подлинно монументального звучания по содержанию и форме. Характерно, что в дальнейшем монументально-декоративная скульптура почти не выносится за линию фасадов зданий и не располагается у основания сооружений, как в Адмиралтействе. Скульптура в архитектуре второй четверти XIX столетия как бы вновь возвращается на традиционные места: между колоннами портиков и лоджий, в нишах зданий и т. д. Было бы неправильно, однако, считать, что монументально-декоративная пластика уже теряет свое значение, хотя бы потому, что статуи и целые композиционные группы по-прежнему занимают главенствующие места в архитектурных комплексах; они все еще торжественно размещаются на аттиках и завершают собой высотные композиции сооружений.

Подобные принципы решения синтеза архитектуры и скульптуры особенно заметны в сооружениях архитектора К. Росси в Петербурге и в целом ряде зданий в Москве, относящихся к 1820—1830 годам.

В числе первых сооружений Росси был загородный дворцовый ансамбль на Елагинском острове, после чего Росси обращается к своему наиболее прославленному городскому ансамблю — зданиям Главного штаба (1819—1829, *илл. 11*) и Министерства иностранных дел на Дворцовой площади в Петербурге.

Следуя своему замыслу, Росси смело противопоставил великолепию Зимнего дворца Растрелли грандиозное по размаху сооружение, состоящее из двух зданий, соединенных аркой, что имеет в целом вид огромного полукружия с плоскими фасадами по сторонам.

8. Ф. Щедрин. Морские нимфы. Кариатиды перед аркой центральной башни Адмиралтейства в Ленинграде. Пудожский известняк. 1812 г.

Превосходя по протяженности Адмиралтейство, фасад Главного штаба отличается большой сдержанностью оформления. Даже коринфские колонны выступают лишь наполовину своего объема, почти не нарушая излюбленной в позднем ампире спокойной глади стен.

На арке Главного штаба сосредоточены почти все скульптурные произведения, в чем проявились не только экономия художественных средств, но и большой такт Росси, ибо рассредоточенная и многочисленная скульптура Главного штаба стала бы спорить с убранством Зимнего дворца. Авторы наружной скульптуры Главного штаба — В. Демут-Малиновский и С. Пименов. Их талант и многолетний опыт работы с архитектором проявились в удивительной одухотворенности и декоративной выразительности разнообразных композиций, состоящих из, казалось бы, простых и суховатых изображений военных доспехов: щитов, панцирей, шлемов, оружия и т. д. Своеобразной компоновкой этих предметов достигается впечатление, что перед нами не арматуры, а закованные в латы полуфигуры воинов. Мастерски учитывая условия дневного освещения, скульпторы использовали большой диапазон светотеневых контрастов — от резких и глубоких теней, до их тонкой градации на легких верхних арматурах и на рельефах декоративных орнаментов, украшающих боевые щиты.

Строгая согласованность с архитектурными ритмами всего сооружения и самой арки не превращается в навязчивую однообразность при повторениях левых и правых статуй и композиций. Пименов и Демут-Малиновский сумели в данном случае найти для статуй и композиций достаточную свободу поз, живость образов и убедительность движений. Поэтому даже суровые чеканные ритмы в ансамбле Главного штаба оказываются смягченными, а статичность ряда скульптурных произведений при их фронтальном рассмотрении уступает место подчас весьма неожиданным ракурсам, динамике и богатству пластических форм при боковом или близком рассмотрении снизу.

Перспективное сокращение здания хорошо воспринимается зрителем благодаря ясным горизонтальным членениям фасада, тягам. Глубина площади кажется еще больше от видимой второй арки и начинающейся за ней улицы. Переход от горизонтальных членений здания к вертикальным устоям арки подготавливается колоннадами (по 8 колонн по сторонам арки) и утверждается двумя выступающими парами колонн самой арки. По контрасту с остальным зданием арка богато оформлена бронзовой скульптурой (воины, военная арматура, горельефные фигуры летящих Слав и т. п.), что еще больше способствует ощущению ее тектоники. Взгляд устремляется вверх к венчающей

9, 10. И. Теребенев. Заведение флота в России. Горельеф на аттике центральной башни Адмиралтейства. Гипс. 1812 г.

арку и все здание замечательной скульптурной группе, исполненной величия, мощи и размаха, звучащей как подлинный марш Победы.

Крылатая фигура Славы с высоко поднятой эмблемой государства является высшей точкой всей композиции. Шестерка коней размеренно и сильно увлекает колесницу навстречу зрителю. Это движение сдерживают, направляя в стороны, фигуры пеших воинов, ведущих крайних коней. Большую роль в передаче движения в стороны играют хорошо продуманные и согласованные со скульптурной группой горизонтали ступенчатого постамента колесницы, которые как бы подхватываются линиями постамента, карнизами аттика и всего здания, что еще больше усиливает впечатление размаха скульптурной композиции, «охвата» ею крыльев здания Главного штаба. Чрезвычайно удачно на аттике под колесницей помещен широкий барельеф — фриз с простым четким рисунком, ритм которого ясно повторяет ритм скульптурной композиции. Этот литой (из чугуна) барельеф как бы осуществляет переход от квадриги к плоскостям стен арки и здания, переход от форм скульптуры к формам архитектуры. Фриз под колесницей арки необходим еще и как опора скульптурной группы, так как масса и размеры последней были бы зрительно слишком тяжелыми для незаполненного аттика.

Следуя за движением квадриги и крайних воинов, словно пытающихся охватить крылья здания Главного штаба, взгляд зрителя скользит уже в обратном направлении от арки, и колоннады по ее сторонам способствуют переходу к горизонтальным членениям и к массе самого здания. Арка Главного штаба с ее скульптурой становится не только композиционным узлом всего сооружения, но и его художественным центром, раскрывающим образно-пластическими средствами монументально-декоративной скульптуры тему триумфа и торжества русских войск над Наполеоном.

Законченный ансамбль Дворцовой площади оказался настолько совершенным, что трудно сказать, является ли доминирующим на площади Зимний дворец с его богатой и многочисленной декоративной скульптурой или же здание Главного штаба с аркой. Одно сооружение не мешает другому, и в целом достигается полное гармоническое звучание столь разных, казалось бы, архитектурных памятников. Здание Штаба гвардейского корпуса (начало 40-х гг., архитектор А. Брюллов) на месте «экзерциргауза» архитектора В. Бренна, не нарушая вида Дворцовой площади, дало необходимую завершенность всему ансамблю с восточной стороны.

Важнейшим элементом ансамбля Дворцовой площади возле Зимнего дворца и здания Главного штаба

стала знаменитая, упоминаемая Пушкиным Александровская колонна, сооруженная в 1829—1834 годах по проекту О. Монферрана. И если рельефные композиции на цокольной части колонны не столь художественно значительны, то несомненными достоинствами обладает огромная фигура ангела с крестом работы скульптора Б. Орловского, установленная на высоте свыше 40 метров. Своей собранностью, удлиненностью пропорций, округлостью очертаний крыльев и силуэтом поднятой к небу правой руки статуя превосходно согласуется с формой колонны. Помимо устремленности кверху, статуя связана с основными зданиями Дворцовой площади своим направлением от Главного штаба к Зимнему дворцу. Движение ангела в сторону дворца подчеркивают прежде всего свободные складки его одежд, как бы несколько относимые назад встречным ветром. Наклон головы парящей фигуры, ее обращенность вниз выполняет уже другую роль: сдерживает динамику и с некоторых точек зрения дает ощущение как бы снижающейся фигуры, что направляет взгляд зрителя вновь к архитектурному ансамблю.

Сооружение Александровской колонны окончательно закрепило за Дворцовой площадью главенствующее положение в ансамбле центральных площадей Петербурга.

Одна из существеннейших особенностей арки Главного штаба в ее тесной, органической связи с городом *(илл. 12)*. Оставаясь в полном смысле слова триумфальной аркой, она одновременно является и частью здания, и композиционным узлом огромного ансамбля площади, и в то же время организует обыкновенную городскую улицу, будучи как бы перекинутой от одного здания к другому. Известно, что еще в римской Сирии, в городе Пальмира существовала улица, образованная множеством колонн по обеим ее сторонам; поворот этой улицы был оформлен триумфальной аркой. Целый ряд триумфальных арок и ворот во Франции от Сан-Дени (1672) до арки Звезды (1836) также задуман как важная часть городских улиц и ансамблей. Арка Главного штаба занимает в истории искусства и градостроительства особое место. Здесь триумфальная арка становится по-настоящему уже неотъемлемой частью сооружения и органически сливается с городскими постройками. Так же как и все здание, арка имеет те же коринфские полуколонны, ту же узкую ленту декоративного фриза с изображением оружия и шлемов, которая проходит через весь фасад здания, тот же высокий рустованный цоколь и возвышается всего лишь на высоту своего аттика.

Почти одновременно с сооружением Главного штаба на Дворцовой площади Росси приступил к осуществлению новых замыслов: постройке ансамблей Михайловского дворца (1818—1825, ныне здание Русского музея), Александринского театра (1828—1832, ныне

11. К. Росси. Главный штаб. 1819—1829 гг. Общий вид с Дворцовой площади в Ленинграде

Академический театр драмы им. А. С. Пушкина) и расположенной за ним улицы (ныне улица Зодчего Росси) — одному из прекрасных образцов градостроительного искусства того времени (*илл. 14, 15*).

Здание Александринского театра представляет собой чрезвычайно компактное по решению, строгое и в то же время эффектное сооружение (*илл. 13*). Расположенное по центральной оси площади, отдельно от других построек, оно гармонично включается в архитектурное целое, подчиняя себе при этом весь ансамбль и явно доминируя в нем. Построенные здесь же Росси павильоны Аничкова дворца и длинный фасад Публичной библиотеки (1828—1834) служат скорее для обрамления площади, уступая центральную, господствующую роль зданию театра.

Общая торжественность, нарядность этого сооружения, ясная акцентировка главного входа, четко выявленная объемность здания, внутри которого угадывается обширный зрительный зал,— все как нельзя более соответствует помещению в нем большого столичного театра. Показательно, что в окончательном проекте Росси отказывается от фронтонов с боковых сторон здания, считая, что они будут отвлекать внимание от центрального фасада и нарушать ясность решения. По сравнению с последним проектом архитектор заметно повышает высоту здания, делает его строже и монументальнее.

В соответствии с назначением здания вся скульптура, начиная с монументальной группы и кончая декоративным фризом, посвящена искусству театра. Основное скульптурное произведение — колесница, увлекаемая четверкой коней,— помещено с главного фасада здания над шестиколонной лоджией. Держащий лиру Аполлон олицетворяет собой торжество театрального искусства. Темный цвет скульптурной композиции (листовая медь) отчетливо выделяется на фоне желтых стен и узких, вытянутых вверх окон за колесницей. Верхняя часть фигуры Аполлона видна на фоне светлого карниза основного массива здания. В соответствии с архитектурными формами и композицией здания эта скульптурная группа, конечно, существенно разнится от той, которая расположена на Главном штабе. Вместо могучего движения вперед и в стороны скульптурная группа Аполлона на здании театра отличается собранностью построения, сравнительно незначительным разворотом фигур коней (разворот коней здесь не превышает 9 метров, разворот скульптурной композиции Главного штаба почти в два раза больше).

Последним крупным достижением Росси явилось здание Сената и Синода (30-е гг.). Зодчий учел сложное взаимодействие своего сооружения с Адмиралтейством и будущим Исаакиевским собором и выигрышно определил его место в ансамбле Петровской площади.

В архитектуре здания Сената и Синода заметно возрастает стремление к декоративной пышности, которая подчеркивает игрой светотени богатство форм фасада лоджии, сильно выступающую раскреповку карниза, глубину ниш для статуй и т. п.; скульптура здесь утрачивает монументальную сдержанность. Но даже в этой поздней работе Росси решает прежде всего широкие задачи городского ансамбля. Здание занимает всю западную границу площади, начинается от Конногвардейского манежа и заканчивается уже за углом, на набережной Невы, где часть этого сооружения можно принять за самостоятельный корпус. Широкие лестницы и покатые въезды к парадным дверям своими выступами связывают Сенат и Синод с пространством площади и со стоящим на ней памятником Петру I.

Так последовательно, силами крупнейших архитекторов и скульпторов создавались и завершались великолепные ансамбли одного из красивейших городов мира — Петербурга — Ленинграда.

В развитие русской архитектуры первой половины XIX столетия значительный вклад сделан такими зодчими, как В. Стасов, О. Бове, Д. Жилярди, А. Григорьев, чья деятельность была связана не только с Петербургом, но и с другими городами: Москвой, Тверью, Полтавой, Одессой.

В. Стасов известен как автор ряда если не основополагающих, то во всяком случае немаловажных архитектурных сооружений и ансамблей Петербурга и его окрестностей: Конюшенного двора на набережной реки Мойки, Павловских казарм на Марсовом поле, Преображенского и Троицкого соборов, ряда дворцово-парковых сооружений и перестроек в Царском Селе (ныне г. Пушкин) и т. д. Стасову принадлежат проекты и осуществление двух триумфальных ворот в Петербурге — Нарвских (сменивших деревянную арку Кваренги) и Московских *(илл. 17)*.

Проектируя триумфальные ворота, Стасов исходил не из обособленного их существования, как то имело место в большинстве триумфальных арок XVIII века, а из задач обширного городского ансамбля. Была намечена и покупка земли для новой улицы, идущей, например, к Нарвским воротам, намечалось сооружение кордегардий, решеток и тротуаров и т. д. Нарвские ворота решены по типу свободно стоящей триумфальной арки с одним пролетом. Удачно найдены пропорции частей памятника и масштабы скульптурных произведений, особенно фигур воинов и гениев над раскреповками карниза. Ясность пропорций значительно усиливает монументальность и величавость всего памятника, его пластическую выразительность. Особенность скульптуры Нарвских триумфальных ворот проявляется в отсутствии аллегорической усложненности образов и официальной холодности, имеющих место в скульптуре зданий Сената и Синода Росси или в оформлении центра Дворцовой площади Александровской колонной, где тема победы русского народа в войне 1812—1814 годов интерпретируется в основном в плане религиозной идеи «благодарения всевышнего».

Строительство новой русской столицы — Петербурга, естественно, привлекло лучшие силы отечественных архитекторов. Однако и в древней Москве создавались в ту пору значительные ансамбли, общественные здания, триумфальные арки и т. д. В числе ведущих московских зодчих первой трети XIX века должно быть названо имя Бове.

Жизнь и деятельность О. Бове была целиком связана с Москвой, где он учился, видимо, главным образом, у М. Казакова, когда работал в школе при Кремлевской экспедиции по строениям. Вскоре Бове сам становится крупнейшим московским зодчим, разрабатывавшим планы восстановления и строительства послевоенной, жестоко пострадавшей от пожара Москвы. Начав с восстановления части стен и башен Кремля, Бове переходит к сооружению Торговых рядов на Красной площади и созданию законченного ансамбля Театральной площади. Заслуга этого архитектора — в проведении капитальной реконструкции, перепланировки и, по существу, совершенно новом оформлении крупнейших московских площадей, которые до того времени были застроены довольно тесно и хаотично. Бове участвовал также в создании здания Манежа, мы можем представить себе его роль в возникновении новых ансамблей Москвы, расположенных вокруг древнего Кремля и решенных в типичном стиле русского ампира в его московском варианте. Последний отличался несколько большей интимностью и не столь подчеркнутой строгостью и величием архитектурных форм, как в Петербурге. Общее заключалось в стремлении создать целостные, законченные городские ансамбли с более или менее единообразным оформлением выходящих на площади фасадов домов (как новых, так и частично реконструированных). Широко использовались классические портики с колоннадой, аттики, полуколонны и пилястры, компонуемые в виде аркад и создающие мерно повторяющееся оформление спокойно-гладких стен, что так характерно для архитектуры зрелого ампира.

Бове также частично проектировал и строил Тверские триумфальные ворота (1827—1834) в Москве, которые (как и Московские ворота Стасова) служили торжественному оформлению дороги, соединяющей Петербург с Москвой. В числе наиболее прославленных сооружений Бове был особняк Гагарина на Новинском бульваре (1817) — здание, исполненное чарующей красоты форм и удивительной строгости классического вкуса. (Этот ценнейший памятник архитектуры был разрушен фашистской бомбой в 1941 г., *илл. 18, 19*.)

С Бове в течение долгих лет, зачастую совместно, работали Д. Жилярди и А. Григорьев. Первый из семьи московского архитектора, второй — из крепостных. Плодом теснейшего творческого содружества Григорьева и Жилярди явились, в частности, здание Опекунского совета на Солянке (1823—1826), столь удачно оформленное скульптором И. Витали (*илл. 20*), дом Луниных на Никитском бульваре (*илл. 21*), усадьба Найденовых, а также комплекс садово-парковых сооружений подмосковной усадьбы Кузьминки.

Усадьбу Кузьминки по праву относят к шедеврам не только русской, но и мировой парковой архитектуры. В этом классически строгом и вместе с тем романтически живописном ансамбле особенно примечательны конный двор с его богатым скульптурным оформлением, въезд в усадьбу, выходящие на широкий пруд Пропилеи. Исключительно разнообразно использовалось здесь всевозможного вида чугунное литье, выполненное на принадлежавших владельцу — князю Голицыну уральских литейных заводах. Из чугуна отлиты

12. К. Росси. Арка здания Главного штаба в Ленинграде. 1819—1829 гг.

13. К. Росси. Александринский театр в Ленинграде. 1828—1832 гг.

такие произведения садово-паркового искусства, как решетки и фонари, львы и скульптурные группы. Основное строительство в Кузьминках шло в 20-е годы, но отдельные работы выполнялись и позже, после отъезда Жилярди в Италию, его преемником. Например, пристань с фигурами лежащих львов (1844).

Из работ Жилярди должно быть особо отмечено восстановление и по существу совершенно новое оформление пострадавшего после пожара 1812 года здания Московского университета. В соответствии со стилем ампир, сменившим русский классицизм второй половины XVIII века, Жилярди существенно видоизменил здание, построенное М. Казаковым. Вместо легкости архитектурных форм, ощущаемых благодаря первоначальной акцентировке вертикальных членений, перестроенное сооружение создает впечатление грузности и мощи. Немалую роль сыграла и замена ионического ордера портика Казакова на тяжелый дорический.

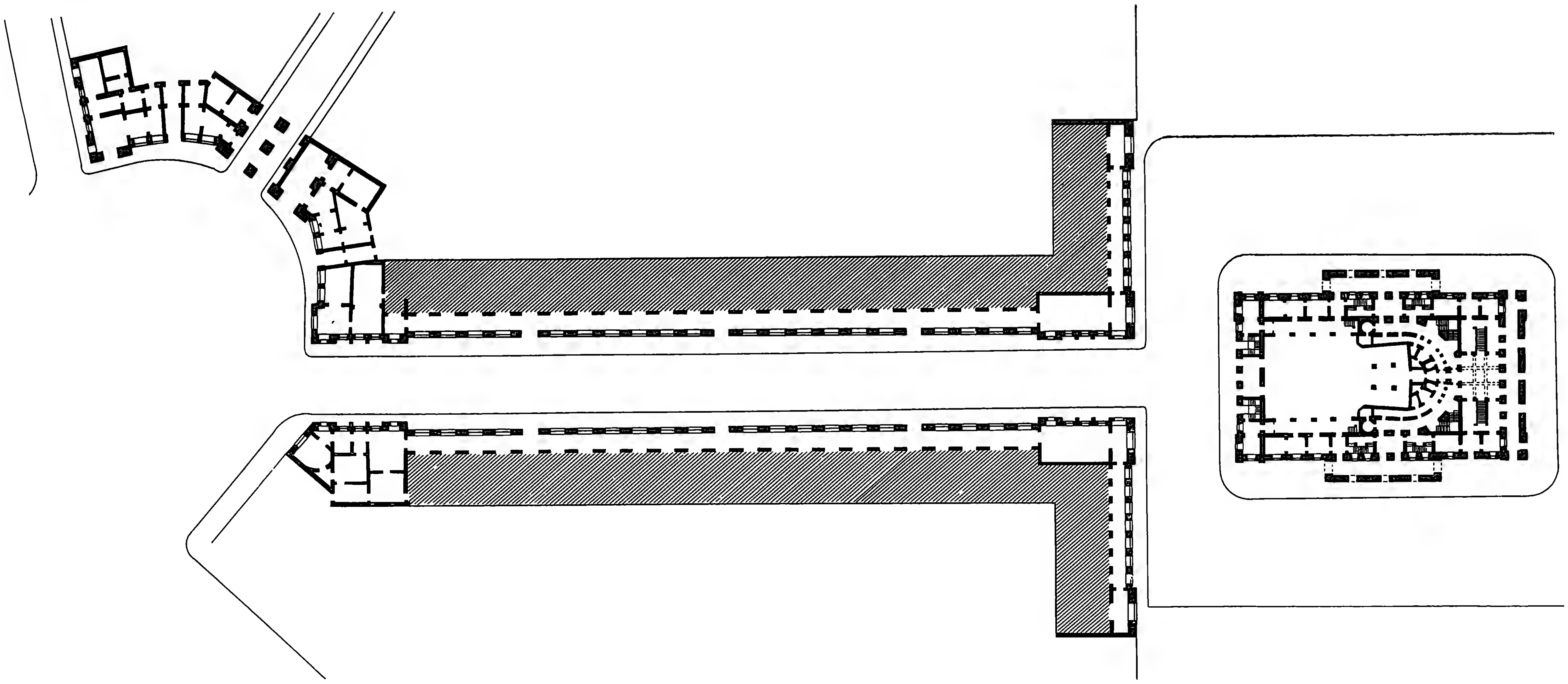
В наружной декоративной скульптуре так называемого московского ампира — особенно после войны и пожара 1812 года — видны также черты величавой торжественности, идеи и мотивы триумфа, военной славы. Однако в целом здесь нет такого широкого монументального размаха, как в ансамблях общественных сооружений Петербурга.

Ко времени первых десятилетий XIX века прошло уже более ста лет с тех пор, как Москва перестала быть столицей. За это время, в отличие от Петербурга, в ней все заметнее начинала преобладать архитектура городской усадьбы, что накладывало определенный отпечаток и на те общественные сооружения Москвы, которые перестраивались или создавались заново. Скульптурное убранство отличалось мягкостью форм и, как правило, большей интимностью.

В соответствии со своеобразной «усадебной» по преимуществу архитектурой Москвы начала XIX века в

14. К. Росси. Театральная улица (ныне улица Зодчего Росси) в Ленинграде. 1828—1834 гг.

15. К. Росси. Александринский театр, Театральная улица и Чернышева площадь в Ленинграде. План ансамбля. 1828—1834 гг.



ней получают распространение декоративная пластика не с монументальным размахом, как в Петербурге, а скорее садово-паркового характера. Таковы, по существу, знаменитые группы скульптора И. Витали, украсившие в 30-х годах фонтаны на Театральной *(илл. 23)* и Лубянской площадях, или его же скульптурные группы на пилонах ворот Воспитательного дома, не говоря уже о специфически парковой декоративной скульптуре усадьбы Найденовых, включающей статуи в круглых садовых беседках *(илл. 22)*, украшения в виде грифонов и ваз на широком лестничном спуске и пандусе, ведущих из дома в сад.

В памятниках московской архитектуры первой половины XIX века дольше сохраняется живая теплота декоративной пластики. В то время как в скульптуре Нарвских триумфальных ворот (а еще более заметно — в созданных по проекту того же В. Стасова триумфальных воротах у Московской заставы в Петербурге) все сильнее проступает жестковатая тяжеловесность позднего, клонящегося к своему упадку классицизма, архитектурные формы и декор Тверских триумфальных ворот в Москве (проект О. Бове, скульпторы И. Витали, И. Тимофеев) воспринимаются более полнокровными, созданными еще в лучших традициях русского классицизма *(илл. 24)*. В частности, большое впечатление производит сила и экспрессия одного из лучших горельефов Тверских ворот — «Изгнание французов» работы Тимофеева.

С именем А. Григорьева связывают два замечательных по своему художественному совершенству и типично московской теплоте классических форм особняка на Пречистенке (ныне улица Кропоткина). Это дом Станицкой (1817—1822, ныне музей Л. Н. Толстого) и дом Хрущевых-Селезневых (ныне музей А. С. Пушкина, *илл. 25*). В их оформлении особенно наглядно проявилось незаурядное дарование Григорьева как декоратора, обладающего безупречным вкусом. Но главное в особняках, конечно, высокое мастерство и творческая оригинальность Григорьева-архитектора: умение решать свободную композицию зданий, своеобразно увязывая их фасады одновременно с улицами, переулками, садами и хозяйственными постройками. Следует учесть, что в усадьбе Селезневых Григорьев должен был строить новый деревянный дом на старом каменном фундаменте, включая сюда же и часть жилого дома XVIII века. В данном случае архитектор смело пошел на сочетание, например, шестиколонного ионического портика главного фасада с открытыми верандами, расположенными на высоком цоколе. Общую строгость и торжественность уличных фасадов еще больше оттеняют непритязательная простота дворового и садового фасадов, имеющих тем не менее вполне оригинальные решения, вроде веранды со спуском в сад.

Рассмотренные памятники очень наглядно показывают, что стиль зрелого классицизма получил разное творческое воплощение в петербургском и московском

16. Певческий мост в Ленинграде. Чугун. 1839—1840 гг.

17. В. Стасов, скульптурный декор Б. Орловского. Триумфальные ворота у Московской заставы в Ленинграде. Чугун. 1834—1838 гг.

зодчестве. По сравнению с величественной монументальностью общественных и дворцовых зданий, грандиозными ансамблями площадей и проспектов столицы архитектура послепожарной Москвы производит впечатление особой интимности и уюта, где основное место занимает жилая застройка, причем не столько строительство дворцовых зданий, сколько небольших, чаще всего деревянных домов.

Если архитектура Петербурга в период расцвета стиля зрелого классицизма вписала одну из наиболее блестящих страниц в историю всего европейского зодчества своего времени, то архитектура Москвы сыграла важную роль в сложении того глубоко самобытного стиля русского ампира, который получил необычайно широкое распространение в первой половине XIX века.

Особенно интенсивное строительство началось после Отечественной войны 1812 года, когда в Москве и других городах, где прошли неприятельские войска, нередко приходилось заново восстанавливать целые кварталы. Перед зодчими встал вопрос не только о создании отдельных зданий, но и художественно-целостных ансамблей площадей, улиц, архитектурной организации всего города.

Для новой планировки городов характерно было стремление к симметрично построенным центрическим композициям с широкими прямыми улицами и геометрически правильными формами площадей. Регулярность застройки подчеркивалась также расположением зданий, выходящих фасадом на красную линию, их регламентированной высотой и продуманным стилистическим единством. Это единство, всегда лежавшее в основе архитектурных ансамблей зрелого классицизма, во многом определялось широким распространением типовых проектов общественных и жилых зданий, над созданием которых работали почти все крупные зодчие первой половины XIX века: А. Захаров, К. Росси,

18. О. Бове. Дом Н. С. Гагарина в Москве. 1817 г. Центральная часть фасада

Т. де Томон, Д. Жилярди, О. Бове, А. Григорьев и другие. Так, например, в 1803 году были утверждены разработанные Захаровым «образцовые» проекты казенных зданий для губернских и уездных городов.

Жилищное строительство регламентировалось другим специальным изданием: «Собрание фасадов высочайше апробированных для частных строений Российской империи». Авторами двух его первых выпусков (1809) были архитекторы Л. Руска и В. Гесте, а третьего и четвертого (1814) — В. Стасов. Эти выпуски были разосланы в 52 губернии; строить по другим проектам без особого разрешения запрещалось.

Однако даже обязательное применение типовых проектов не приводило к скучной монотонности благодаря большому разнообразию их архитектурных композиций: в альбомах Руска и Гесте было около 100, а у Стасова около 200 вариантов различных типов жилых зданий.

В архитектурном декоре фасадов также широко использовались стандартные элементы в виде львиных масок, человеческих фигур, грифонов, венков, военной арматуры, ликторских связок, модульонов, розеток, листьев аканта и других мотивов античной орнаментики. Вместе с тем, хотя отдельные изображения нередко повторялись во многих домах, общая композиция декора решалась по-разному. При этом почти в каждом решении проявлялось тонкое чувство пропорциональных соотношений и умение подчеркнуть пластическими элементами спокойную гладь стен.

Таким образом, при стилистическом единстве строительство того времени отличалось богатством и разнообразием форм. Здесь играли важную роль не только творческая индивидуальность зодчего, вкусы и требования заказчика, но и характер окружающей застройки. Своеобразный, исторически сложившийся облик того или иного города диктовал свои требования, заставляя искать решение, которое позволило бы наиболее гармонично вписать здание в общий архитектурный ансамбль.

Особенно большое значение придавалось художественному решению центральных улиц и площадей, где были сосредоточены наиболее значительные админи-

19. Летящая Слава. Горельеф на фасаде дома Н. С. Гагарина в Москве. 1817 г.

20. Д. Жилярди, при участии А. Григорьева, скульптор И. Витали. Опекунский совет в Москве. 1823—1826 гг. Литография середины XIX в.

стративные, общественные и торговые здания. Ясная архитектурная композиция, стройные колоннады портиков, ритмические повторы аркад — все было выдержано в едином стиле. Мастера зрелого классицизма, с присущим им художественным тактом, умели органически сочетать новую застройку с неповторимо самобытным обликом старинных русских городов. При этом строгая простота классицистических форм по контрасту подчеркивала пластическую выразительность и живописность памятников древнерусского зодчества.

Еще более мягко и естественно вписывались в городские ансамбли жилые здания, основным типом которых становятся в начале XIX века небольшие дворянские и купеческие особняки *(илл. 26)*.

В провинции нередко работали не только талантливые строители, но и крупнейшие зодчие того времени. Так, в Твери с 1810 по 1816 год комитетом по благоустройству города руководил К. Росси, составлявший проекты жилых домов и для других городов Тверского наместничества. В самой Твери им были построены торговые ряды, аркады которых замыкались по сторонам павильонами с портиками.

Интенсивная строительная деятельность развернулась в те годы в Ярославле, также входившем в Тверское наместничество. В этом старинном городе с великолепным церковным зодчеством особенно важное значение приобретала задача найти удачные формы сочетания новой и старой застройки. Один из лучших примеров такого решения — ансамбль Ильинской (ныне Советской) площади, где в едином архитектурно-пространственном комплексе органически сочетаются здания XVII и XIX веков. Корпуса присутственных мест, пристроенный к ним в 1820 году городским архитектором П. Паньковым восьмиколонный портик и выполненные по его же проекту павильоны Мытного двора (1823) образуют периметральную застройку. Их скромно декорированные вытянутые фасады подчеркивают пластику архитектурных форм и красочное богатство церкви Ильи Пророка, являющейся композиционным центром этой площади.

21. Д. Жилярди, А. Григорьев. Дом Луниных в Москве. 1818—1823 гг.

Особенный подъем городского строительства в Ярославле относится к периоду после Отечественной войны 1812 года, когда возводились учебные заведения, театр, торговые ряды, мосты, многочисленные купеческие и дворянские особняки. В 1814—1818 годах строится новый Гостиный двор с двумя корпусами торговых линий и ротондой в центре *(илл. 27)*, а в 1818 году — здание бывшего Епархиального училища, которое своим массивным рустованным стилобатом, поддерживающим портик с широко расставленными коринфскими колоннами и тяжелым аттиком, напоминает по монументальности форм некоторые работы Росси.

Тот же процесс включения архитектурных памятников классического стиля в ансамбль старинных русских городов характерен и для строительства Костромы в конце XVIII — первой трети XIX века. Наиболее интересный комплекс зданий расположен по улице Русина (ныне Советская) и по периметру Сусанинской площади (ныне площадь Революции). На последнюю выходили аркады Красных и Мучных рядов, выполненные еще в конце XVIII века архитектором С. Воротиловым по проекту К. Клера, и здание Присутственных мест, построенное в 1806—1809 гг. архитектором Н. Метлиным по апробированным проектам профессора А. Михайлова, причем оба зодчих, сообразуясь с местными условиями, в процессе работы значительно изменяли и варьировали типовые проекты. На южной стороне площади возвышалось двухэтажное здание Масленных рядов (1808, проект Л. Руска), решенных в виде аркад с замковым камнем и рустованными столбами. Напротив тянулась мощная дорическая колоннада Табачных рядов (1819, проект В. Стасова). Несколько стройнее и легче по пропорциям были Мелочные ряды с колоннадами тосканского ордера (1820—1830, архитектор П. Фурсов). Комплекс торговых зданий расширялся и дополнялся новыми постройками вплоть до середины XIX века. В результате сложился целостный архитектурный ансамбль, равный которому трудно было найти в других провинциальных городах того времени.

Значительная роль в застройке Костромы принадлежала губернскому архитектору П. Фурсову, проработавшему в этой должности с 1817 по 1833 год. Талантливый зодчий, ученик В. Стасова, получивший образование в петербургской Академии художеств, он был автором проектов целого ряда зданий, нередко вносивших основной пластический акцент в ансамбль новой застройки. Таким пластическим акцентом служила

22. Садовая беседка в усадьбе Усачевых-Найденовых в Москве. 1829—1831 гг.

построенная им на Сусанинской площади (площадь Революции) в 1823—1826 годах пожарная каланча со стройным шестиколонным портиком (*илл. 28*). Ее возносящаяся вверх выразительная вертикаль контрастировала с горизонтальной протяженностью торговых рядов и оживляла несколько монотонные повторы их аркад. Особенно типичным памятником зрелого классицизма была выстроенная Фурсовым в 1824—1825 годах гауптвахта. Большая поверхность гладких стен, строгие формы дорической колоннады портика, несущей простой аттик, богатый лепной декор наличников окон с полуциркульным завершением — вся архитектурная композиция лаконична, выразительна и производит впечатление монументальности, присущей даже небольшим зданиям этого стиля.

Ярким примером влияния классицизма на развитие провинциального зодчества может служить застройка Калуги. Здесь в течение ряда лет (с 1785 по 1822) должность губернского архитектора занимал И. Ясыгин, работавший раньше в Экспедиции от строения Кремлевского дворца под руководством В. Баженова и М. Казакова, что во многом определило его творческий почерк, еще близкий классицизму конца XVIII века. Так, в построенном по его проекту Гостином дворе (начало XIX в.) наряду с классической ясностью общей архитектурной композиции мы видим характерное для псевдоготики сочетание кирпичной кладки с белокаменным декором в виде кувшинообразных полуколонок, декоративных башенок, пирамидок и т. д. Под непосредственным руководством Ясыгина построен в 1811 году и дом губернатора по «образцовому» проекту А. Захарова, а также ряд других зданий.

Сменивший Ясыгина в должности губернского архитектора Н. Соколов, также талантливый зодчий, проработал в Калуге до начала 40-х годов и был автором многих построек.

Некоторые из калужских жилых домов, например купца Г. М. Золотарева, более известный в литературе как «дом Кологривовой» [17], городская усадьба купца И. Х. Билибина, или «дом Чистоклетова» (названия даны также по фамилии двух последних владельцев), выполнены по индивидуальным проектам. В отличие от большинства построек начала XIX века, выходящих фасадом на красную линию улицы, главный двухэтажный дом последней усадьбы отнесен в глубь двора, а на улицу выходят флигели и ограда.

Наряду с парадными зданиями большую роль в ансамбле города играла и массовая жилая застройка. О том, насколько важное значение придавалось художественному качеству и стилистическому единству такой застройки, свидетельствуют многие высказывания современников. В частности, преподаватель Московского дворцового архитектурного училища П. Максютин пишет: «Если он (архитектор) пренебрегает сочинять и производить здания небольшие — жилища собратьев своих, а желает творить огромное, великолепное, роскошное, то сим высказывает он гордое незнание своего Искусства. Ибо истинный талант виден и в малом, и в огромном строении» [18].

Такие высказывания не были простой декларацией. Сохранившиеся образцы массового жилого строительства первой трети XIX столетия до сих пор пленяют нас неповторимой красотой и самобытностью своих форм. Нельзя себе представить ни одного города, ни одной усадьбы того времени без очаровательных по пропорциям и композиции архитектурного декора домиков с портиками и фронтонами, иногда с аттиком или мезонином, с белыми оштукатуренными колоннами и полуциркульными окнами. В формах этих зданий, несомненно, сказывается влияние типовых проектов, созданных крупными зодчими, но такие проекты не столько точно копировались, сколько служили образцами, устанавливали тот высокий художественный уровень строительства, на который стремились равняться и другие мастера.

Массовая застройка была в основном деревянной, причем если в каменном зодчестве классицизма модулем архитектурной композиции всегда служил ордер, то во многих деревянных домах, конструкция которых определилась традиционной формой сруба избы, модулем нередко становилась длина бревна, диктовавшая размеры здания и соотношение его отдельных частей. Приемы деревянного строительства сказывались также и в трактовке архитектурных форм — уменьшилась высота антаблемента, тоньше становились колонны, шире их шаг.

Во многих старинных русских городах сохранились еще такие постройки. В Калуге, например, дом

23. И. Витали. Фонтан на Театральной площади в Москве. Фрагмент. Бронза. 1835 г.

Польмана — одноэтажное деревянное обшитое тесом здание с четырехколонным портиком и пятью окнами. Их прямые или полуциркульные завершения, украшенные белыми лепными розетками, как и оштукатуренные колонны, красиво выделяются на сероватом фоне неокрашенных деревянных стен. При всей скромности архитектурных форм и лепного декора дом Польмана кажется очень нарядным благодаря прекрасно найденным пропорциональным соотношениям отдельных элементов *(илл. 29)*.

В Ярославле удачным примером таких построек могут служить дом на Волжской набережной *(илл. 30)* и особняк Никитина. Пропорции центрального портика придают этому деревянному домику выразительный, почти монументальный облик, а тонкая резьба карнизов и строгие ионические капители пилястр свидетельствуют о высоком мастерстве плотников-строителей.

Великолепные образцы зданий в стиле провинциального ампира были созданы и в многочисленных дворянских усадьбах первой трети XIX века, каждая из которых представляла собой сложный архитектурный ансамбль, включающий, кроме барского дома, целый комплекс строений: флигеля для гостей, конные и скотные дворы, помещения для дворни и т. д. К барскому дому примыкал тенистый сад или английский парк с прудом, беседками, уединенными скамейками. Большое значение в художественном решении всего ансамбля имел окружающий природный ландшафт: река, лес, рельеф местности.

Таких ансамблей сохранилось крайне мало, поэтому для нас интересен архитектурный комплекс усадьбы Подгородная, расположенной недалеко от Торопца. Она была построена в начале XIX века для полковника Челищева. В центре помещался одноэтажный барский дом с мезонином и четырехколонным портиком ионического ордера, по сторонам его два флигеля, соединенных с главным зданием колоннадой. Перед домом — открытая площадка, обсаженная акациями, за ней спускался к пруду широкий партер, окруженный служебными постройками.

Другим примером подобного строительства первой половины XIX века может служить барский дом в усадьбе Панское Калужской области. Его обшитые тесом стены, шестиколонные портики на обоих фасадах с облегченными антаблементами и дощатыми, полыми внутри колоннами очень характерны для своеобразного претворения стиля позднего классицизма в русском деревянном зодчестве.

Очень интересно и еще весьма мало изучено влияние классицистической архитектуры на народное зодчество, которое наглядно прослеживается на развитии крестьянского строительства XIX века в Поволжье. Старинные избы на самцах (конструкция покрытия, при которой рубленый фронтон является непосредственным продолжением передней стены фасада [19]) сменяются избами, имеющими развитую форму стропильного покрытия с классического типа фронтонами, карнизами и фризами, украшенными рельефной резьбой. Мотивами такой резьбы служат характерные элементы архитектурного орнамента классицизма: розетки, модульоны, дентикулы, триглифы, листы аканта. При этом народные мастера с присущей им любовью к нарядному узорочью дают эти элементы архитектурного декора в гораздо более насыщенных композициях, чем в городском или усадебном строительстве того времени *(илл. 31, 32)*. Так, например, на фронтоне часто можно видеть не только богато декорированное светличное окно, но и несколько рядов резных карнизов. На фризах в завитки аканта вплетаются фантастические образы звериного стиля: львы с проросшими хвостами, птицы Сирины, берегини и т. д., причем если в классицизме эти образы играют роль чисто декоративных элементов, то в творчестве народных мастеров они как бы оживают и вновь обретают свое изначальное мифологическое содержание.

Таким образом, стиль зрелого классицизма, или ампира прошел сложный путь развития от монументального каменного зодчества великолепных архитектурных памятников Петербурга до скромных деревянных домиков в провинциальном городе, дворянской или даже крестьянской усадьбе. Сохраняя какие-то основные принципы построения архитектурной композиции, характерные для ампира декоративные формы и орнаментальные мотивы, русские строители трактовали их весьма свободно, придавая этому общеевропейскому стилю совершенно самобытное национальное звучание. Созданные ими произведения вошли в быт самых различных слоев русского общества, органически слились с русской природой, что определило необычайную популярность и длительное бытование ампира в России.

В тяжелые и долгие годы царствования Николая I стиль русского ампира претерпевает значительные изменения. Пафос победоносного завершения Отечественной войны 1812 года, который так выразительно и ненавязчиво воплощен в многочисленных, подчас самых разнообразных сооружениях первой трети XIX века, все чаще сменяется пышной, но сухой риторикой. Прославление государственной мощи империи Николая I зачастую приобретает в зодчестве подчеркнутую сухость или же, напротив, беспокойную усложненность решений.

В эти годы начинается постепенный распад высокого синтеза архитектуры и скульптуры, хотя отдельные сооружения, и в первую очередь огромный Исаакиевский собор, осуществленный к середине XIX века по проекту архитектора О. Монферрана, еще отличаются многими достоинствами и хотя в противоречивой форме, но сохраняют черты величественного стиля и монументального размаха *(илл. 33)*.

Исаакиевский собор проектировался Монферраном начиная с 1817 года. Как свидетельствуют документальные источники, первоначальный проект был усовершенствован при содействии ряда крупнейших русских зодчих того времени. К скульптурному оформлению собора были привлечены в дальнейшем лучшие силы мастеров второй трети XIX века: И. Витали, Н. Пименов, А. Логановский, П. Клодт и другие. Не менее значительные художники участвовали в живописных работах внутри Исаакия: К. Брюллов, В. Шебуев, П. Басин, Ф. Бруни. В результате огромного труда был создан грандиозный комплекс произведений искусства, один из крупнейших в европейском искусстве. Создание колоссального Исаакиевского собора, золотой купол которого виден на десятки километров, по существу завершило полуторавековой период интенсивного строительства Петербурга как новой русской столицы.

24. О. Бове, скульпторы И. Витали, И. Тимофеев. Триумфальные ворота у Тверской заставы в Москве. Гранит, чугун. 1827—1834 гг.

25. А. Григорьев. Дом Хрущевых-Селезневых в Москве. 1814 г.

В таких крупнейших архитектурных памятниках середины XIX столетия, как Исаакиевский собор и храм Христа Спасителя в Москве (1837—1883, архитектор К. Тон), сохраняется замечательное искусство скульптурного оформления, и можно еще говорить об органическом синтезе искусств. Последнее объясняется тем обстоятельством, что проекты архитектурно-скульптурных решений названных храмов создавались в первые десятилетия XIX века.

Монументально-декоративное убранство Исаакиевского собора свидетельствует о различных тенденциях в скульптуре середины века. С одной стороны, в ряде тематических рельефов и композиций заметно стремление к большей жизненной конкретности изображаемых персонажей и различных аксессуаров, к повествовательности. В то же время,— что особенно заметно в статуях, расположенных вокруг барабана купола собора — усиливается академическая отвлеченность, сказываются признаки уходящего, уже явно запоздалого классицизма. Все чаще пренебрежение материалом в декоративной пластике; установка временных статуй и декоративных композиций, исполненных в гипсе, то есть по существу лишь моделей задуманных скульптурных произведений. Несмотря на специальную обработку гипса, они, естественно, не могли быть долговечными. Многие из них, например статуи муз Александринского в Петербурге и Большого театров в Москве, быстро разрушались и даже падали; другие оказывались более прочными, но требовали столь частых реставраций, что это не могло не сказаться в конечном счете на их качестве (скульптура здания Публичной библиотеки в Петербурге).

Столь ценимый скульпторами и архитекторами начала XIX века декор из местных пород светлого камня уже, как правило, не применяется и считается теперь слишком дорогим. Исключение представляют замечательные белокаменные и мраморные изваяния памятника 1812 году — храма Христа Спасителя в Москве. Строительство его субсидировалось исключительно щедро благодаря специальному сбору средств, народным пожертвованиям. Как на еще более редкое исключение можно указать на пятиметровые статуи могучих

атлантов (1844—1849), исполненные А. Теребеневым-сыном из целостных огромных блоков сердобольского гранита для главного входа здания музея Эрмитажа в Петербурге (так называемый Новый Эрмитаж).

В архитектуре второй трети XIX века происходят весьма сложные, противоречивые процессы развития. Безусловно, если иметь в виду строгость стиля и архитектурного вкуса, то это период начавшегося упадка. Все более усиливается эклектизм, заметно слабеет восприятие зодчими целостности городского ансамбля, понимание задач синтеза архитектуры и скульптуры. Однако нельзя не отметить и определенных достижений в области строительной техники, ее совершенствовании.

Еще в первой трети XIX века русские архитекторы и строители начинают успешно применять металлические железные и чугунные конструкции, что знаменует собой важный этап в истории зодчества. Металлические перекрытия были и в Казанском соборе, и в Александринском театре, и (после пожара 1837 г.) в Зимнем дворце. В тот же период в Петербурге сооружаются замечательные арочные чугунные (*см. илл. 16*) и железные цепные мосты через Мойку и Екатерининский канал. Крупные металлические перекрытия успешно применяются в Исаакиевском соборе, в вокзальных сооружениях архитектора К. Тона, в театральных зданиях и т. д. В середине XIX века русские зодчие уверенно начинают опираться в своем творчестве на сложные инженерно-технические расчеты. Наиболее заметно и плодотворно это сказалось на строительстве мостов. Ансамбль Петербурга существенно обогатился благодаря сооружению, например, таких крупных, особенно по тем временам, мостов через Неву, как Николаевский, а вскоре, в 70-х годах, и Литейный. В отличие от мостов предшествующих эпох это были современные многопролетные мосты с металлическими конструкциями.

К исходу первой половины XIX столетия настойчивее ведутся поиски национального русского стиля в архитектуре, что, однако, больше относится уже к последующему периоду — второй половине прошлого века. В целом же наступает тот период развития капиталистического города XIX столетия, когда и в России и в других странах Европы надолго воцаряются эклектизм в использовании различных архитектурных стилей, в декоративном оформлении зданий.

В первые десятилетия XIX века на особенно высоком уровне находилась монументальная и монументально-декоративная скульптура. В русской пластике того времени ясно звучит тема патриотического подвига народа, высоко ставится достоинство человека, чувствуется прогрессивный свободолюбивый дух, вдохновивший героев-декабристов.

Освободительный характер войны 1812 года в значительной мере способствовал демократизации русской скульптуры. Об этом убедительно свидетельствуют такие произведения, как памятник Минину и Пожарскому И. Мартоса, горельефы И. Теребенева для здания Адмиралтейства, статуя «Русский Сцевола» В. Демут-Малиновского и многие другие. Постепенно тематика скульптуры расширяется, более непосредственными становятся отклики на события современности.

26. Дом А. П. Сытина в Москве. 1805 г.

Почти все крупные мастера того времени жили и работали в Петербурге; тем не менее на периферию, в города и села, отправлялось значительное количество скульптурных произведений, причем не только портретов и небольших станковых вещей, но и таких, как надгробные памятники и монументы (например, скульптура Полтавского монумента работы Ф. Щедрина, памятник Барклаю де Толли В. Демут-Малиновского, воздвигнутый в Дерпте, ныне город Тарту Эстонской ССР) и т. д.

Особенно много создал для различных городов России И. Мартос: памятники в Москве, Архангельске, Таганроге, Одессе. Мартос был наиболее выдающимся представителем русского классицизма в скульптуре. Высокий гражданственный пафос, стремление к строгости и чеканной ясности пластической формы, присущие классицизму,— характерные черты творчества этого мастера. В то же время Мартосу и таким мастерам, как В. Демут-Малиновский, С. Пименов *(илл. 34)*, Б. Орловский, было свойственно упорно познавать и изучать натуру.

Мартос родился на Украине (отец его происходил из казацкой семьи); в 1764 году был зачислен в Академию художеств и по окончании послан в Рим, где пробыл с 1774 по 1779 год. Он по праву считается одним из создателей своеобразного типа русского классицистического надгробия. В числе первых дошедших до нас мемориальных произведений Мартоса — надгробие С. С. Волконской, представляющее собой плиту с барельефным изображением женщины, плачущей около урны. Стройная, величавая фигура целиком задрапирована в длинные одежды; лицо затенено скорбно наброшенным на голову покрывалом и почти не видно.

Композиционную основу надгробия М. П. Собакиной (1782, *илл. 36*) составляет пирамида, в верхней части которой помещено профильное барельефное изображение головы умершей, а у основания — саркофаг с двумя фигурами. Одна из них — сидящий на углу саркофага юноша — это крылатый гений смерти. С подлинным мастерством передано его тело, отрочески тонкие предплечья рук, несколько угловатые движения.

27. П. Паньков. Гостиный двор в Ярославле. Круглая лавка 1813—1818 гг.

Поднятое кверху лицо выражает глубокую тоску по умершей. Хотя расположенная рядом женская фигура и сидящий юноша не обращены непосредственно друг к другу, тем не менее благодаря тонко найденному жесту правой руки гения, гасящего факел жизни, Мартосу удалось связать обе фигуры совершенно органично.

Скульптор глубоко раскрывает тему скорби по умершему человеку. Искренность чувств, их сильное, драматическое звучание прекрасно переданы и в надгробии Е. С. Куракиной (1792, мрамор, *илл. 37*) на Лазаревском кладбище Александро-Невской лавры. Вместо сложной многофигурной композиции Мартос расположил на постаменте лишь одну полулежащую фигуру женщины. Облокотившись на овальный медальон с портретом умершей, женщина плача закрывает лицо руками. Постамент надгробия оформлен небольшим барельефом с изображением двух сыновей умершей. Как и в большинстве рельефов Мартоса, человеческие фигуры помещены на характерном для классицизма гладком нейтральном фоне, ограничивающем глубину пространственного решения рельефа.

Наиболее сильно боль и тяжесть утраты человека воплощены Мартосом в надгробии А. И. Лазареву (1802), где представлены мать умершего, склонившаяся с выражением глубокого горя над портретом сына, и отец, сдержанно, но по-своему трогательно пытающийся ее утешить и поддержать. Жест его руки, касающейся сомкнутых в полной безнадежности рук матери, обладает необычайной выразительностью и навсегда запечатлевается в памяти.

С начала XIX века Мартоса все больше начала привлекать монументальная скульптура. Характерно, что обращение к монументальной трактовке тем находит известное отражение и в надгробиях, над которыми, хотя и в меньшей степени, Мартос продолжает работать, в частности в надгробии Е. И. Гагариной — небольшой бронзовой статуи на круглом гранитном пьедестале (1803; Лазаревское кладбище Александро-Невской лавры).

С 1804 года скульптор приступил к созданию для Москвы памятника Минину и Пожарскому, которому суждено было стать не только наиболее значительным произведением Мартоса, но и одним из величайших, подлинно бессмертных творений русской монументальной скульптуры. Открытие памятника состоялось в 1818 году.

Памятник Минину и Пожарскому *(илл. 38)* представляет колоссальную скульптурную группу на строгом гранитном пьедестале прямоугольной формы, в

28. П. Фурсов. Пожарная каланча в Костроме. 1823—1826 гг.

29. Дом Польмана в Калуге. 1806 г. (?)

который с двух сторон вделаны бронзовые барельефы. Указывая простертой рукой на Кремль и призывая к спасению отечества, Кузьма Минин вручает князю Пожарскому меч. И Пожарский, поддерживая левой рукой щит, поднимается со своего ложа, на котором возлежал после полученных ранений. Главенствующим, центральным образом в группе является Кузьма Минин, могучая фигура которого доминирует и привлекает основное внимание широким, свободным взмахом руки.

Содержание памятника Минину и Пожарскому, заложенные в нем идеи гражданского долга и подвига во имя Родины как нельзя более отвечали делам и чувствам русского народа. Заслугой Мартоса было то, что он сумел воплотить эти идеи в простых, доступных народному пониманию образах, в ясной художественной форме.

В произведении Мартоса поистине гениально решена сложнейшая для скульптора задача объединения стоящей и сидящей фигур в колоссальной монументальной группе, установленной на открытом месте. Памятник был поставлен прямо против Кремля, недалеко от вновь отстроенных после пожара Москвы Торговых рядов (в настоящее время он передвинут на новое место, к храму Василия Блаженного).

Из рельефов памятника особенно удался тот, который расположен на передней стороне постамента и изображает сцену сбора народных пожертвований новгородцами на нужды обороны. Крайним справа видна фигура пожилого мужчины, приведшего своих сыновей в народное ополчение; имеются указания, что над этим образом работал любимый ученик Мартоса С. Гальберг, придавший лицу героя портретные черты самого Мартоса. Как для статуй Минина и Пожарского, так и для рельефов характерно своеобразное сочетание русских и античных одежд, национальных и классически обобщенных черт в лицах воссоздаваемых персонажей.

Мартос большое значение придавал проблеме синтеза архитектуры и скульптуры. Еще в конце XVIII века он выполнил ряд скульптурно-декоративных работ в интерьерах Большого (Екатерининского) дворца в Царском Селе и дворца в Павловске (в обоих случаях в сотрудничестве с архитектором Ч. Камероном), а в самом начале XIX века исполнил статую бегущего Актеона для ансамбля Большого каскада в

30. Особняк на Волжской набережной в Ярославле (дом общества врачей). Первая половина XIX в.

31. Лицевой фасад дома П. Г. Колчиной в деревне Гумнище Городецкого района. Рельефная резьба. 1850 г.

Петергофе. Примером творческого содружества Мартоса с архитекторами являются также монументы, установленные в специально выстроенных зданиях-мавзолеях в саду Павловска,— «Родителям» (архитектор Ч. Камерон), «Супругу-благодетелю» (архитектор Т. де Томон). Более значительное достижение представляют произведения скульптора 1804—1807 годов для Казанского собора, построенного А. Воронихиным. В числе этих работ следует отметить монументальную фигуру Иоанна Крестителя и огромный горельеф «Источение Моисеем воды в пустыне».

К поздним монументальным работам Мартоса относятся памятники Дюку Ришелье в Одессе и Ломоносову в Архангельске. В памятнике Ришелье (1823—1829) скульптор, избегая напыщенности и холодности, явно стремился подчеркнуть благородную простоту образа. Ришелье изображен закутанным в широкий античный плащ; его движения сдержанны и выразительны. Особенно выразителен свободный, легкий жест правой руки, указывающий на раскинувшийся внизу порт. Памятник прекрасно связан с архитектурным ансамблем: со зданиями, расположенными по полукружию площади, со знаменитой одесской лестницей и приморским бульваром. Хотя в данном случае законченный архитектурный ансамбль площади создался позже монумента, однако проект этого ансамбля разрабатывался уже в середине 20-х годов *(см. илл. 152)*.

Памятник М. В. Ломоносову, установленный на родине великого ученого в Архангельске, является одним из наиболее поздних произведений Мартоса. При всех достоинствах поздним произведениям Мартоса присуща уже суховатость (памятник Александру I в Таганроге), отвлеченность (памятник Ломоносову). Несколько меньше, чем прежде, чувствуется живая теплота образов. Это заметно не только в монументальных памятниках, но и в поздних надгробиях, в частности в памятнике Павлу I в селе Грузино.

Достижения в области синтеза скульптуры и архитектуры относятся в первую очередь к таким выдающимся мастерам-монументалистам, как В. Демут-Малиновский и С. Пименов. Уроженцы Петербурга, оба они были питомцами Академии художеств.

Работа Демут-Малиновского и Пименова в творческом содружестве с архитекторами начинается с Казанского собора Воронихина. Особенно выразительна статуя князя Владимира скульптора Пименова. Образ известного деятеля древнерусского государства исполнен силы, внутренней напряженности. Он изображен как воин или герой-полководец — с суровым лицом и мускулистыми руками, в одной из которых короткий меч.

Одновременно Демут-Малиновский и Пименов приступают к созданию монументальных скульптурных групп и барельефов для перестраиваемого Воронихиным здания Горного института. Наиболее значительна здесь была роль Демут-Малиновского, которому поручалось исполнение обоих барельефных фризов и группы «Похищение Прозерпины Плутоном» (Пименов исполнил группу «Геркулес и Антей»; *см. илл. 4, 5*).

Демут-Малиновский и Пименов приняли также участие в работе для Адмиралтейства, выполнив три колоссальные фигуры, олицетворяющие страны света (четвертая фигура — «Африка» — была исполнена А. Анисимовым), и все шесть фигур на центральной башне Адмиралтейства у шпиля. Статуи были высечены из камня.

Тема народной борьбы с наполеоновскими полчищами нашла яркое выражение в произведении Демут-Малиновского «Русский Сцевола» (1813, *илл. 35*). Крестьянин, схваченный неприятелем и заклейменный (на запястье левой руки виден след от клейма с латинской буквой «N»), с гневом и презрением к врагу отсекает клейменную руку. Безымянного русского героя художник сравнил с легендарным римлянином Муцием Сцеволой, пожертвовавшим рукой, чтобы доказать решимость и мужество защитников Рима. В лице, во всей крепкой, широкоплечей фигуре крестьянина Демут-Малиновский воплотил, несомненно, национальный тип. Убедительно переданы решительный взмах правой руки, сжимающей топор, а также выражение лица, спокойное и в то же время живое.

Много лет Демут-Малиновский и Пименов сотрудничали с архитектором К. Росси, участвовали в скульптурном оформлении Елагинского и Михайловского

32. Ворота избы Е. П. Рожковой в деревне Новый Юг Городецкого района. Рельефная резьба. 1854 г.

дворцов, ансамбля Александринского театра и других сооружений. Вершиной творчества этих мастеров-монументалистов явилась созданная ими скульптура арки Главного штаба (см. раздел архитектуры).

В конце первой трети XIX века в России все более и более ощущается наступление николаевской реакции. Правительственная и церковная цензура начинает особенно строго контролировать деятельность художников. И в первую очередь это чувствуют мастера монументальных форм искусства, чья деятельность связана в основном с государственными заказами и субсидиями. Под давлением различных цензурных комитетов и комиссий, ведавших сооружением общественных зданий и скульптурных памятников, все чаще происходит выхолащивание большого народно-патриотического содержания и замена его идеями официальной государственности. Вопреки этим трудностям в то же самое время создаются и такие произведения, как новые Нарвские триумфальные ворота (архитектор В. Стасов) — памятник славы русской гвардии, отличившейся в боях 1812—1814 годов. В скульптуре Нарвских ворот проявляется настоящий, искренний патриотизм и реалистические тенденции. Фигуры воинов, стоящих внизу (исполнены из листовой меди по моделям Пименова и Демут-Малиновского), уже не походят на античных героев, а имеют облик древнерусских витязей, изображены «в древней русской броне», как писали в то время.

Замечательный вклад в русскую скульптуру первой половины XIX века внес Б. Орловский. Сын крепостного крестьянина Орловской губернии (отсюда и его фамилия), он сумел в 1822 году попасть в Академию художеств, и вскоре был отправлен в Италию на правах пенсионера, закончившего Академию, что было важнейшим событием для талантливого самоучки. Во время пребывания в Италии Орловский создает статуи «Парис» (1824), «Фавн с цевницей», а также скульптурную группу «Сатир и вакханка» (1828), которой стремился придать лирический характер, что свидетельствовало о новых веяниях и в русской скульптуре — интереса к более углубленной передаче человеческих чувств.

По возвращении в Петербург начинается основной период творчества Орловского. В противоположность произведениям с античной тематикой и идеальной трактовкой образов, созданным в Италии, в работах петербургского периода ясно выражен национальный характер и заметно усилены реалистические черты.

В частности, с воодушевлением работал Орловский над скульптурной группой «Ян Усмарь» (1831, бронза), изображающей древнерусского богатыря, вырывающего в доказательство своей силы кусок кожи у разъяренного молодого быка. Скульптор несомненно исходил прежде всего из живой натуры. Четко и ясно проработана мускулатура героя, правдиво изображено животное. В соответствии с классическими скульптурными традициями внутренняя экспрессия и динамика сцены сочетаются с устойчивостью и уравновешенностью композиции в целом.

Самые известные произведения Орловского — памятники фельдмаршалам Кутузову *(илл. 39)* и Барклаю де Толли перед Казанским собором.

В их образах скульптор представил разные этапы Отечественной войны 1812 года. Статуя Барклая олицетворяет первый этап Отечественной войны, когда русские войска при поддержке всего народа мужественно отражали натиск армии Наполеона. В фигуре полководца переданы стойкость и упорство: чуть заметный упрямый наклон головы и грудь, словно встречающая удар врага. Фигура Кутузова, напротив, полна экспрессии и энергии. Решителен и торжествен жест руки фельдмаршала, указывающий и зовущий вперед. Под ногами полководца — поверженные наполеоновские знамена и орлы, символизирующие победу русских. Открытие монументов состоялось в 1837 году.

Памятники Кутузову и Барклаю знаменуют собой дальнейший этап в развитии русской монументальной скульптуры XIX века. Реалистическая конкретность воссоздаваемых образов, заметно нарастающее внимание к раскрытию внутреннего мира человека — все это новые черты, не свойственные памятникам-монументам XVIII и самого начала XIX столетия.

Над созданием портретных произведений в скульптуре в те годы больше всего работал С. Гальберг, родившийся в Эстонии; отец его был родом из Швеции. Незаурядное дарование Гальберга обращает на себя внимание Мартоса. Военные события в Европе, 1812 год надолго отодвинули зарубежную поездку молодого скульптора: лишь в 1818 году он был отправлен в Италию. Основными периодами деятельности Гальберга явились два десятилетия: 1818—1828 годы в Италии и 1829—1839 — в Петербурге.

С большой теплотой и проникновенностью в 1819 году Гальберг выполнил бюст молодого архитектора Василия Глинки. Мягкой и в то же время уверенной лепкой моделировано лицо. Допуская восходящие к античности условности в трактовке волос или в передаче глаз портретируемого (без зрачков), скульптор в то же время не стремится изменить нос Глинки, столь непохожий на классический и явно не украшающий его лицо. Элементы условности и идеализации образа сочетаются с передачей живых, реальных черт, со стремлением скульптора дать психологически углубленную индивидуальную характеристику.

Портретные бюсты работы Гальберга существенно отличаются от типа портретов XVIII века, в частности Шубина. Игнорируя сословную принадлежность портретируемого, он решительно сосредоточивает внимание зрителя на лице изображаемого человека, подчеркивая в нем в первую очередь строгость и величавую простоту. В соответствии с идеалами классицизма Гальберг и большинство других русских и западноевропейских скульпторов того времени строят портретный бюст по типу античных герм: прямая посадка головы, срезанные плечи и обнаженная грудь *(илл. 40)*.

Мастерство и дарование скульптора-портретиста проявляются у Гальберга в его умении передать как внешнее сходство и индивидуальные черты изображаемых лиц, так и внутреннюю, духовную жизнь человека. Последнее подтверждается и некоторыми из портретов, исполненных в Италии, среди которых особенно выделяются бюст русского посланника в Риме А. Я. Италинского, А. П. Волконской, А. Ф. Закревской, А. И. Остермана-Толстого и других. Портрет А. Я. Италинского произвел большое впечатление в Риме. Автору тут же было заказано его повторение (тоже в мраморе); кроме того, как сообщал сам

33. О. Монферран. Исаакиевский собор в Ленинграде. 1818—1858 гг.

Гальберг, «он еще должен был сделать две формы и раздарить пять отливок».

Портрет графа А. И. Остермана-Толстого (1822) стоит особняком не только в творчестве Гальберга, но и вообще в истории русской портретной пластики XIX века. Портретируемый изображен в форме русского офицера, лежащим раненым на поле боя. Мы видим здесь не просто портретное изображение конкретного человека, но и воссоздание средствами пластики совершенно определенного сюжета. Однако, отдавая должное идее статуи, нельзя преувеличивать художественной ценности этого несколько суховатого произведения.

Возвращение в Россию знаменует начало нового, чрезвычайно напряженного периода деятельности С. Гальберга. В его произведениях петербургского периода заметен несомненный рост мастерства, умение глубже постигать характер портретируемых людей, раскрывать внутреннее богатство духовного мира человека.

Воссоздавая образ великого русского баснописца Ивана Андреевича Крылова, Гальберг сумел под кажущейся неподвижностью и даже некоторой апатичностью выражения полного лица пожилого человека передать тяжелое раздумье писателя-сатирика, угадываемое прежде всего в глубоко запавших глазах, в суровых складках, легших у рта с опущенными вниз краями губ.

С меньшей внутренней сложностью, но зато с подкупающей теплотой и симпатией к портретируемому воплощен Гальбергом его учитель скульптор Мартос. В отличие от лепки лица Крылова — энергичной, с

34. С. Пименов. Проект надгробия М. И. Козловскому. Гипс. 1802 г.

использованием резких светотеневых контрастов,— в лице Мартоса заметны более детальная проработка и в то же время мягкость моделировки. Поздние портреты Гальберга обычно отлиты в бронзе, а римского периода — исполнены в мраморе.

Наиболее широкую известность из гальберговских портретов получил бюст А. С. Пушкина. Это произведение было создано посмертно, после того как скульптор 29 января 1837 года собственными руками снял бесценную для потомков гипсовую маску с лица трагически погибшего поэта. Признавая созданный Гальбергом портрет А. С. Пушкина «превосходнейшим изображением великого поэта», современники особенно ценили в этом произведении большое сходство, простоту решения, а также качество отделки. В портрете скульптор проявил не только высокое мастерство, но и максимум деликатности, такта. Будучи человеком образованным, связанным с виднейшими деятелями русского искусства, Гальберг прекрасно понял тяжесть понесенной утраты. Своей целью он ставил не только творческое претворение образа великого русского поэта, но и бережное иконографическое его увековечение. Эти две задачи — чисто творческая и документально историческая — удивительно счастливо соединились в данном портрете.

Выдающимся русским мастером-медальером был Ф. Толстой, прославившийся своей знаменитой серией медальонов, посвященных событиям Отечественной войны, над которыми он работал с 1814 по 1836 год. Выразительность лепки сочетается в медальонах с предельной ясностью и целостностью композиционного построения. Скульптор говорил, что в медальерном искусстве надо стремиться к тому, чтобы «всякий, смотря на готовую медаль, мог узнать, не прибегая к надписи, на какой случай она выбита».

В медальоне «Народное ополчение» (1816, *илл. 42*) сидящая на троне женщина в старинном русском сдеянии протягивает боевые мечи трем стоящим перед нею воинам. Это аллегория России, вручающей оружие представителям «трех сословий», исполненным решимости «лететь на службу и спасение Отечества». В основании трона помещена барельефная композиция, напоминающая один из рельефов памятника Минину и Пожарскому Мартоса и представляющая организацию русскими гражданами помощи народному ополчению.

35. В. Демут-Малиновский. Русский Сцевола. Гипс. 1813 г. Фрагмент

36. И. Мартос. Надгробие М. П. Собакиной. Мрамор 1782 г.

37. И. Мартос. Надгробие Е. С. Куракиной. Мрамор. 1792 г.

В соответствии с историческими фактами медальоны «Битва Бородинская», «Бой при Малом Ярославце», «Трехдневный бой при Красном» выражают прежде всего стойкость и выдержку русских воинов перед лицом численно превосходящего противника. Напротив, медальоны, посвященные второму этапу войны, передают мощный наступательный порыв русских и союзных армий, громящих и преследующих Наполеона,— «Битва при Лейпциге», «Переход за Рейн» и другие. В числе лучших медальонов последней группы — «Бой при Арсиз-сюр-Об», где группа из трех воинов, изображенных в пылу битвы, передана с необыкновенной силой и экспрессией. Обращает на себя внимание смелый ракурс, в котором представлено тело поверженного врага, а также мастерское композиционное объединение группы, где каждая из фигур неповторима и дана в сложном пространственном положении. Ряд медальонов посвящен теме освобождения русскими войсками западноевропейских городов: «Освобождение Берлина», «Освобождение Амстердама». Последний медальон — «Мир Европе» — достойно завершает эту замечательную серию.

Деятельность Ф. Толстого оказалась крайне разносторонней. Он был не только мастером рельефа (*илл. 43*), но и блестящим рисовальщиком, акварелистом, гравером. Известны его иллюстрации к «Душеньке» Богдановича, нарисованные и награвированные им самим (*илл. 41*). Толстой оставил несколько картин, исполненных масляными красками («Автопортрет с семьей», 1830, Государственный Русский музей — ГРМ).

К середине XIX века в русской скульптуре все яснее начинают проявляться две основные тенденции. С одной стороны, усиливается тяга к сухому академизму, в который в конце концов вырождается классицизм, с другой — в лучших произведениях русских скульпторов становятся все отчетливей заметны поиски нового творческого метода, опирающегося на более непосредственное отражение действительности.

По сравнению с высоким подъемом скульптуры в начале века в середине XIX столетия в ней происходит в целом заметный спад. Прежде всего это относится к монументальной скульптуре, которой не хватает прежней силы гражданственного пафоса и обобщенности художественных форм. В то время и русские и многие зарубежные скульпторы часто упускали из виду специфику пластической формы и содержания, особенности материала; ограниченно понимая, в частности, реализм в монументальной скульптуре, начинали подчас все больше следовать за живописью, как бы соперничать с живописцами.

И все же нельзя представлять вторую треть XIX века как «провал» в истории русской скульптуры. В этот период скульптура продолжает еще быть связанной с архитектурой. Более ускоренно, чем прежде, идет также процесс демократизации скульптуры; расширяется ее тематика. Во второй трети XIX столетия получает развитие малая жанрово-бытовая пластика; на это время падает расцвет творчества П. Клодта — одного из широко признанных скульпторов-анималистов в искусстве XIX века.

Новые тенденции развития русской скульптуры второй трети XIX века отчетливо выявил в своем творчестве один из ведущих скульпторов этого времени Н. Пименов младший. Известность приходит к Пименову младшему вместе со статуей «Парень, играющий в бабки» (*илл. 46*), экспонированной на академической выставке в 1836 году одновременно со статуей «Парень, играющий в свайку» другого молодого скульптора — А. Логановского. Появление обеих статуй на выставке в Академии свидетельствовало об усилении общественного интереса к жизни простого народа, свойственного и живописи и литературе того периода.

Статуи привлекли к себе особое внимание великого Пушкина, с удовлетворением сказавшего о них: «...наконец, и скульптура в России становится народною!» Народность произведений Н. Пименова и А. Логановского заключалась прежде всего в самом внимании к жизни простых людей, в стремлении показать русского человека не сломленным социальным гнетом, духовно и физически прекрасным.

В фигуре крестьянского парня, с увлечением отдавшегося игре, чувствуется большая физическая сила, удаль и широта русской натуры. Превосходна реалистическая передача обнаженного человеческого тела, свободная как от заглаженности и сухости академических статуй, так и от натуралистической детализации. Нельзя не оценить также мастерского композиционного решения статуи: свободный пространственный разворот фигуры сочетается с ее большой устойчивостью и крепостью в постановке. Лицо парня, круглое, чуть скуластое, обрамлено густыми, подстриженными в скобку волосами, один глаз прищурен, что вряд ли допустимо с точки зрения установок академического классицизма в скульптуре.

Обе статуи отлиты из чугуна и поставлены в Царском Селе (ныне г. Пушкин) у входа в Александровский дворец.

В 1837 году Пименов и Логановский отправляются пенсионерами Академии за границу. В числе наиболее интересных работ Пименова, исполненных в первые годы пенсионерства,— статуя «Мальчик, просящий милостыню», в которой ясно чувствуются реалистические устремления мастера, его повышенный интерес к изучению живой натуры, изображению душевного состояния человека.

Известны небольшие портретные статуэтки работы Пименова, например статуэтка, изображающая сидящего молодого человека (Логановского?) с тросточкой (1841, гипс, ГРМ) и «Портрет неизвестного в кресле» (1844, гипс, Научно-исследовательский музей Академии художеств), предвещающие жанровую скульптуру и многочисленные портретные статуэтки второй половины XIX — начала XX века.

Много лет работал Н. Пименов над памятником адмиралу М. П. Лазареву для Севастополя. Отчетливо передано портретное сходство — характерное широкое лицо прославленного флотоводца с мужественным, немного суровым выражением. Четко проработав фигуру, скульптор не впал, однако, в излишнюю детализацию, удачно сочетав точность и конкретность изображения с известной обобщенностью форм монументального произведения. В соответствии с традициями лучших мастеров русской монументальной скульптуры Пименов решил постамент памятника красиво и просто, без той вычурности или громоздкости пьедестала, которые начинают часто встречаться в монументах середины XIX века.

38. И. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому в Москве. Бронза, гранит. 1804—1818 гг.

Деятельность А. Логановского оказалась не столь многогранной. Возвратившись в Россию, он почти целиком посвятил себя созданию монументально-декоративных рельефов и статуй для Исаакиевского собора в Петербурге, нового Кремлевского дворца, храма Христа Спасителя в Москве и других. Из работ в Исаакиевском соборе следует отметить монументальный рельеф «Избиение младенцев» (бронза), отличающийся мастерской лепкой человеческих тел и большой экспрессией. В последние годы жизни Логановский выполнил основную часть скульптурного убранства московского храма Христа. Его статуя поющей Мариам над левыми дверями южного фасада — один из лучших женских образов в русской монументально-декоративной скульптуре.

Своего рода живую связь скульптуры начала и второй трети века олицетворяла деятельность скульптора И. Витали, который родился в 1794 году в Петербурге. Отец его был мастером-формовщиком, родом из Италии, русским подданным. В начале творческого пути Витали преимущественно создавал надгробия; в частности, он исполнил памятник Бекетовым, поставленный на кладбище Новоспасского монастыря в Москве (1823), и памятник И. П. Барышникову (1834, Музей Академии архитектуры). Последнее надгробие сложно по замыслу и решению; изображая горюющую семью умершего, Витали обращается к многоплановой композиции с четырнадцатью фигурами.

В конце 20-х — начале 30-х годов Витали создал в Москве многофигурные композиции на аттиках зданий технического училища и Сиротского приюта (дом Апраксина на Арбатской площади), а также скульптурное убранство сооруженных у Тверской заставы по проекту О. Бове Триумфальных ворот в память событий Отечественной войны. В этой последней работе участвовал друг Витали, малоизвестный, но

39. Б. Орловский. Памятник фельдмаршалу М. И. Кутузову в Ленинграде. Бронза, гранит. 1829—1832 гг.

несомненно одаренный скульптор И. Тимофеев, оказавший заметное влияние на его творческое развитие.

Монументальные произведения Витали выполнены в целом еще в стиле русской скульптуры первой трети XIX века, но с характерной менее четкой моделировкой объемов и смягченностью лепки, что заметно в скульптурных группах на воротах бывшего Воспитательного дома на Солянке (1823—1827), в фонтанах на Лубянской (ныне Дзержинского) и Театральной (ныне Свердлова) площадях. На первом фонтане (позднее помещен перед зданием президиума Академии наук СССР) изображены четверо юношей, олицетворяющих различные реки, на втором — детские фигуры — аллегории Комедии, Трагедии, Музыки и Поэзии. Особенно удачна скульптурная композиция фонтана на Театральной площади. Изображенная группа детей подкупает полнокровностью образов, свежестью и сочностью декоративной лепки. Фонтаны были установлены в середине 30-х годов *(см. илл. 23)*.

Витали обладал и незаурядными способностями портретиста. Свои ранние портреты он исполнил еще в 1819 и 1826 годах. Однако первые из дошедших до нас работ относятся лишь к 1836 году и свидетельствуют о приверженности скульптора принципам классицизма. В бюстах А. С. Пушкина, П. Г. Степанова, К. П. Брюллова, Х. И. Лодера видны традиционные формы портрета-гермы. При этом типичные, характерные черты портретируемых своеобразно сочетаются с элементами идеализации, что особенно заметно в портрете Брюллова. Классически безупречный, идеально-прекрасный образ прославленного живописца в трактовке Витали воспринимается явно приукрашенным даже по сравнению с портретами того времени.

Вслед за портретом Брюллова скульптор создает бюст А. С. Пушкина, к образу которого Витали обращался не раз. Первый портрет — 1836 года более близок к работе Гальберга. В дальнейшем, в 1842 году заметно стремление Витали монументализировать образ Пушкина, сообщить ему больше экспрессии и вместе с тем придать форме жестковатость лепки, что в целом вообще характерно для портретных работ Витали петербургского периода (40-х — начала 50-х гг.).

Новые же тенденции в портретных произведениях Витали появляются в 1837 году в бюстах художников Н. А. Майкова (гипс, ГРМ) и П. Ф. Соколова (гипс, Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР). В принципе — здесь все та же, столь характерная для первой половины XIX века композиция бюста, идущая от античных герм: прямой срез плеч, открытая, свободная от одежд грудь портретируемого. В то же время в портрете П. Ф. Соколова заметны черты романтизма. Они проявляются как в плане внешних, второстепенных черт, так и более глубоко, помогая раскрывать характер и внутренний мир портретируемого. Это приводит к отходу от строгого, холодновато-сдержанного стиля портретов собственно классицистического направления. Отчетливей, чем допускалось в предшествующие десятилетия, схвачена и воплощена индивидуально неповторимая острота выражения в лице П. Ф. Соколова.

Еще более явно черты романтизма проявились в портрете героя 1812 года, офицера, ставшего потом живописцем — Н. А. Майкова. Эффектно наброшенная на

40. С. Гальберг. Бюст А. Н. Оленина. Мрамор 1831 г.

плечо драпировка, взбитые волосы и общий напряженный эмоциональный строй портрета создают образ, в чем-то перекликающийся со знаменитым портретом Дениса Давыдова работы О. Кипренского.

В бюсте художника В. К. Шебуева (1840, мрамор, ГРМ) можно видеть, как постепенно уходят у Витали его прежняя идилличность образов и усиливается острота индивидуальной характеристики портретируемых, резче и суровей становится лепка. Правда, в портрете прославленной русской актрисы В. Н. Асенковой (Центральный театральный музей им. Бахрушина, 1841, гипс, *илл. 45*) скульптор как бы опять обретает прежнюю легкость и лиричность, но в бюсте А. А. Долгорукого (1844, мрамор, Государственная Третьяковская галерея — ГТГ) к нему вновь возвращаются жестковатость и холодновато-аналитическое отношение к воссоздаваемому образу.

Романтизм проявлялся не только в портретном творчестве, но и в ряде монументально-декоративных работ Витали, особенно в скульптурном убранстве Исаакиевского собора, созданном скульптором уже после переезда в Петербург (1838—1845). В частности, огромные фигуры ангелов с тревожно приподнятыми крыльями у светильников по углам собора вносят,

41. Ф. Толстой. Душенька любуется собою в зеркале. Иллюстрация к поэме И. Богдановича «Душенька». Тушь, перо. 1825 г.

пожалуй, наибольшее беспокойство в общий комплекс этого грандиозного сооружения.

Отход Витали от традиций русской скульптуры первой трети XIX века, со свойственной ей классической простотой, ясностью и уравновешенностью форм, заметен в колоссальных, перегруженных фигурами горельефах западного и южного фронтонов Исаакиевского собора, изображающих встречу византийского императора Феодосия с Исаакием Далматским и поклонение волхвов.

В последние годы жизни Витали вновь обращается к классике. Незадолго до смерти шестидесятилетний скульптор исполнил статую «Венера, завязывающая сандалии» (1853, мрамор, ГРМ). Грациозная легкость движений и изысканность пропорций сочетаются в этом произведении с классической целомудренностью образа, чистотой пластической формы. Однако здесь проявляется уже та холодноватая рафинированность форм, которая свойственна скульптуре позднего классицизма в конце первой половины XIX столетия.

Заметные в ряде произведений Витали романтические тенденции не были характерны для русской скульптуры второй трети XIX века в целом. У большинства скульпторов того времени гораздо яснее проступают не черты романтизма, а все усиливающийся интерес к передаче реальной действительности и

42. Ф. Толстой. Народное ополчение 1812 года. Медальон из серии, посвященной Отечественной войне 1812 года. Барельеф. Воск на грифельной доске. 1816 г.

увлечение жанрово-бытовой тематикой — то есть то, что будет весьма характерно для искусства второй половины века.

Многообещающим скульптором считался П. Ставассер, ученик С. Гальберга. Поступив в Академию художеств в 1827 году, он был отправлен после ее окончания за границу и умер в Риме в самом начале своей деятельности. Наиболее раннее произведение Ставассера — статуя «Рыбачок», изображающая мальчика-подростка, забрасывающего удочку (1839, мрамор). Характерно, что скульптор не только передал напряженное внимание удильщика, но постарался детально, хотя и довольно наивно изобразить пенек, на который присел мальчик, набегающие к его ногам волны и даже чашку с рыбками. Аналогичный «пейзаж» видим мы и в «Русалке» (1844) Ставассера. Самое известное произведение Ставассера — группа «Сатир и нимфа», дошедшая до нас как в гипсе, так и в двух мраморных экземплярах. В этой работе, исполненной с большим профессиональным мастерством, чувствуется, однако, оттенок салонности.

Краткой оказалась жизнь и другого скульптора того времени Антона Иванова, тоже ученика С. Гальберга. В 1839 году Иванов получил большую золотую медаль за статую «Парень, играющий в городки» (гипс, ГРМ) и был послан в Италию. По возвращении в Россию он скончался в возрасте 33 лет. Основное произведение Иванова — статуя «Отрок Ломоносов на берегу моря» (1845, мрамор). Юный Ломоносов изображен в простой крестьянской рубашке сидящим на скале у самой воды; рядом с ним рыбачья сеть и небольшой бочонок.

Жанровые начала в скульптуре заметно проявляются и в деятельности Н. Рамазанова, ученика Б. Орловского. Еще будучи в Академии художеств, молодой Рамазанов по собственной инициативе исполнил группу «Фавн с козленком» (1839, гипс, ГРМ). В 1843 году он уехал на три года в Италию, а с 1847 года начал преподавать скульптуру в московском Училище живописи и ваяния. В последний период своей деятельности Рамазанов работал над созданием нескольких монументально-декоративных произведений для строившегося в Москве храма Христа Спасителя и для Большого Кремлевского дворца, а также исполнил в 1852 году статую «Татьяна» (на сюжет поэмы «Евгений Онегин») и несколько портретных бюстов, из которых особенно интересен посмертный бюст Н. В. Гоголя (мрамор, ГРМ, *илл. 44*).

Интерес к жанру всего более заметен на примере творчества П. Клодта — выдающегося мастера-анималиста. Сын генерала, участника Отечественной войны 1812 года, он родился в Петербурге. С 1828 года Клодт посещает Академию художеств в качестве вольнослушателя. В 1833 году приступает к работе над моделями первых двух групп «Укротителей коней», установленных на Аничковом мосту. Последняя скульптура для Аничкова моста была отлита в 1850 году.

В этих прославленных скульптурах *(илл. 47)* Клодт последовательно изобразил различные моменты укрощения необъезженного коня. Общая тема скульптур-

43. Ф. Толстой. Портрет пожилой дамы в чепце. Барельеф. Воск на зачерненном стекле. 1805—1810 гг.

44. Н. Рамазанов. Портрет Н. В. Гоголя. Мрамор. 1852 г.

45. И. Витали. Портрет актрисы В. Н. Асенковой. Гипс. 1841 г.

46. Н. Пименов. Парень, играющий в бабки. Гипс. 1836 г.

ных групп может быть определена как борьба воли и разума человека со стихийными силами природы. Поверженный наземь при первой попытке обуздать животное, он в конечном счете все же становится победителем. В последней по замыслу группе человек уверенно выступает рядом с подчинившимся ему конем. Четко переданные упругие объемы характерны для всех четырех композиций и хорошо воспринимаются зрителем. Ясны и художественно выразительны силуэты. Соединение всех качеств делает группы Клодта превосходными образцами монументально-декоративной скульптуры. Эти произведения настолько органично и активно включились в архитектурное окружение, в городской ансамбль Петербурга, что стали с тех пор одними из его наиболее известных достопримечательностей.

Крупной работой Клодта явился памятник баснописцу И. А. Крылову, законченный в 1855 году и в том же году установленный в Летнем саду в Петербурге. Памятник носит реалистический характер: вместо аллегорической статуи музы или фигуры, облаченной в римскую тогу,— писатель, одетый в старомодного покроя сюртук, непринужденно сидящий с книгой в руках. Необычен и постамент, всю среднюю часть которого занимает сплошной, опоясывающий памятник горельеф с изображениями разнообразных животных — персонажей басен Крылова.

Клодту принадлежит также памятник Николаю I — конная статуя перед Исаакиевским собором (открыт в 1859). Над вычурно-громоздким, во многом натуралистичным оформлением постамента работали скульпторы Р. Залеман старший и Н. Рамазанов. Художественную ценность монументу придает мастерски исполненные Клодтом конь и всадник. Движения коня легки и ритмичны. Отчетливый силуэт хорошо воспринимается с самых отдаленных точек зрения на площади и с примыкающих к ней улиц. Конь держится лишь на двух тонких задних ногах без всякой дополнительной опоры. Это смелое решение вызвало в свое время обвинения скульптора в том, что он якобы неправильно рассчитал устойчивость многопудовой бронзовой массы; обвинения блестяще опровергнуты математически-

47. П. Клодт. Укротитель коня. Скульптурная группа на Аничковом мосту в Ленинграде. Бронза, гранит. 1833—1850 гг.

ми расчетами и практическим осуществлением конной статуи, стоящей уже более ста лет.

В течение всей жизни Клодт много внимания уделял так называемой малой пластике, особенно небольшим скульптурным группам и статуэткам, изображавшим лошадей. Отлитые из бронзы, они получили распространение во многих экземплярах в России и за границей. В этих небольших скульптурах дарование Клодта проявляется с особенной силой и наглядностью. Малая пластика была настоящим призванием скульптора. На многих работах — «Казацкая лошадь с артиллеристом», «Мертвая лошадь и волк» — ясно чувствуется жанровое начало и повествовательность, свидетельствующие о непосредственной связи малой пластики Клодта с жанровой скульптурой второй половины XIX века. Еще более очевидной станет эта преемственность, если обратиться к малой исторической скульптуре Клодта. Такие произведения мастера, как «Римлянин на лошади», «Царь Михаил Федорович», «Славянин верхом» и другие, уже совершенно явно предваряют появление работ скульптора Е. Лансере — одного из типичных представителей русской пластики второй половины XIX века.

Центром художественной жизни в начале столетия была по-прежнему Российская императорская академия художеств в Петербурге. Общественный подъем начала века отозвался и в ее стенах. Президент Академии А. С. Строганов, человек просвещенный и знающий искусство, действовал в духе общего либерализма первых лет царствования Александра I. С Академией связано возникшее в 1801 году Вольное общество любителей словесности, наук и художеств, созданное при непосредственном участии радищевцев. Заметно влиявшее на художественную жизнь своего времени, Вольное общество пробуждало у современников интерес к историческим темам и гражданственным сюжетам в искусстве. Среди наиболее влиятельных членов общества был сам президент Академии А. С. Строганов и ее преподаватели.

Однако по мере того как испарялись либеральные иллюзии начала столетия, Академия все более и более превращалась в бюрократическое учреждение. Постепенно она теряет связь с передовыми направлениями в искусстве и перестает быть идейным центром национального искусства, оставаясь центром профессионального образования, хотя черты догматизма до известной степени приобретает и ее педагогическая система. Попытки сформировать новую педагогику делаются уже вне стен Академии художеств и во многом в противовес ей.

Процесс бюрократизации Академии особенно усилился при Николае I, во время президентства А. Н. Оленина. Меценатствующий император утверждал официальное направление в искусстве. В конце 20-х годов Академия из ведения Министерства народного просвещения переводится в ведение Министерства двора. Вмешательство последнего в методику, в общее построение учебного процесса приводило к тому, что педагоги порой лишались творческой самостоятельности.

Характернейшие черты искусства, культивируемого Академией в начале столетия, можно наблюдать в исторической живописи, главным образом — в творчестве трех воспитанников и профессоров Академии; речь идет об Ан. Иванове, А. Егорове и В. Шебуеве. В их произведениях раскрываются черты так называемого высокого классицизма. Они написаны в большинстве своем на темы из отечественной истории; целью усилий художника признается укрепление народного духа, указание нравственных примеров, прославление гражданских добродетелей. В отличие от классицизма XVIII века высокий классицизм высвобождается от влияния барочного искусства, стремится к простоте и ясности изобразительного языка, к подчеркнутой пластике формы и строгости рисунка; логическая последовательность в развитии сюжета, соответствие сюжета избранной теме, наконец, тяготение к простейшим линейным и пространственным схемам в композиции — вот основа, на которой строятся изобразительные средства исторической картины этого направления. Проблемы колорита, напротив, меньше занимают живописцев, в их работах цвет тяготеет к локальности.

Иванов, Егоров и Шебуев окончили Российскую императорскую академию художеств в 1797 году, учась под руководством И. Акимова и Г. Угрюмова. Одновременно они начали свою педагогическую деятельность в Академии. В 1803 году Егоров и Шебуев отправились в пенсионерскую поездку в Рим, где пробыли до 1807 года. Иванов оставался в России.

Наиболее значительные работы Ан. Иванова — «Подвиг молодого киевлянина» (1810, ГРМ), «Единоборство Мстислава Удалого с Редедею» (1812, ГРМ, *илл. 48*). Именно в этих картинах удачнее и убедительнее, чем в каком-либо другом произведении живописи, проявился тот патриотический пафос, которым проникнуто было сознание русского человека начала столетия и времени Отечественной войны. И в том и в другом полотне мужественный, одухотворенный, юный атлет противопоставлен грузному воину, олицетворяющему грубую физическую силу. Победа Мстислава превращена в апофеоз национального духа.

Работы Ан. Иванова еще хранят отдельные рокайльные черты, унаследованные от русской живописи конца XVIII века. Аллегорическая фигура славы, венчающая победившего Мстислава, сложные контрапосты фигур, динамика и декоративность решения фона — все напоминает живопись предшествующего столетия.

Другим представителем высокого классицизма был Егоров. В его творчестве принципы этого направления еще более отчетливы. «Русский Рафаэль», он славился среди современников своими превосходными рисунками (*илл. 49*). Лучшим, по мнению критики того времени, произведением Егорова является картина «Истязание спасителя» (1814, ГРМ). Простота и строгая логичность композиционного построения, небольшое число действующих лиц, спокойствие движений и простота поз, нейтральный фон, почти не ощущаемый как пространство,— все это черты высокого классицизма, отличающие работу Егорова от того типа исторической картины, который сложился в творчестве Лосенко. Превосходный, выразительный рисунок, совершенное знание пластики человеческого тела определяют достоинства картины. Однако несомненна и некоторая отвлеченность решения ее этической проблематики — торжество силы духа над силой физической. Типичен и схематизм характеристик действующих лиц картины. Сдержанность цветовой гаммы, построенной на

48. Ан. Иванов. Единоборство Мстислава Удалого с Редедею. 1812 г.

49. А. Егоров. Рождество Иоанна Крестителя. Эскиз. Карандаш. Первая половина XIX в.

оливково-коричневых и охристых оттенках, граничит с сухостью. Характерно, что передовая художественная критика отмечала в «Истязании спасителя» недостаточность эмоциональной выразительности.

Вернувшись на родину уже известными мастерами, Егоров и Шебуев пользовались особым вниманием Академии; их ожидали чины и награды, именно им были поручены почетные работы для нового Казанского собора, который воспринимался современниками как памятник русской славы, как свидетельство мощи национального гения.

Однако церковная живопись была наименее интересной, наименее самостоятельной частью искусства Егорова и Шебуева. В ней целиком господствует некий общий условный эклектический стиль, к которому тяготеют все русские церковные работы начала XIX века. В творчестве Шебуева интересны романтические искания. Таков его прекрасный «Автопортрет с гадалкой» (1805, ГТГ, *илл. 50*), где он представил себя в костюме щеголя XVII столетия. Любопытно тондо «Иоанн Креститель» (1807—1809, ГРМ), представляющее полуобнаженного мальчика, жадно пьющего воду горного источника. Близкая традициям французского классицизма XVII века, в частности почитаемого академией Пуссена, картина, тем не менее, привлекает непосредственностью трактовки сюжета. Призыв к непосредственности и простоте — этот лозунг передового искусства начала столетия, в известной мере звучит и здесь. Более поздняя работа Шебуева — большое историческое полотно «Подвиг купца Иголкина» (1839, ГРМ) принадлежит уже иному периоду развития русской академической живописи. Рационализм классицизма начала века выступает в соединении с холодноватым риторическим пафосом позднего романтизма.

Живопись первой трети XIX века как выражение принципов высокого классицизма значительно уступает русской архитектуре и скульптуре того же времени. Художественные достоинства ее гораздо ниже, а гражданственные идеалы эпохи находят менее глубокое отражение. Кроме того, именно в академической живописи влияние официальной идеологии сказалось более всего. Находясь «под рукой» у академического начальства, она была наиболее доступна прямому административному воздействию. В исторической картине посетитель очередной академической выставки не находил более «пищи для ума и сердца». Подобный голод мог быть в то время утолен романтическим направлением живописи, о чем будет сказано ниже. Однако петербургская Академия первой трети XIX века еще сохраняла свое значение художественной школы, воспитавшей целое поколение живописцев; ее питомцы составляют гордость русской живописи второй трети XIX столетия. В их работах, в частности, был создан новый тип исторической картины, построенной на принципах романтизма. Педагоги Академии Егоров и Шебуев в своей практике вводили новые, передовые методы преподавания. Пристальное изучение обнаженной натуры, а также мастерство тематической и художественной разработки большой сюжетной картины были главными достоинствами академической методики, которые формировали художников поколения К. Брюллова и Ал. Иванова.

Фундаментальная постановка художественного образования в петербургской Академии имела большое влияние на развитие искусства в русской провинции. Многие воспитанники Академии первой четверти XIX века позже работали и преподавали в различных, порой самых отдаленных центрах национальной художественной культуры народов России.

В первой трети XIX века петербургская Академия не была единственным центром профессионального художественного обучения. Одним из первых провинциальных учебных центров была Арзамасская школа, руководимая А. Ступиным. Сначала ученик провинциальных художников-ремесленников, потом ученик Академии художеств в Петербурге (1800—1802), он еще в конце 90-х годов XVIII века начинает обучать в Арзамасе юношей. Под влиянием знакомства с академической педагогикой его школа приобретает характер регулярного учебного заведения с определенной художественной программой. Просуществовав около полувека, школа выпустила множество художников, часть из которых завершила образование в Академии,

часть занималась художественной практикой в провинции, а иные занялись педагогической деятельностью.

Арзамасская школа в своей педагогической практике в основном опиралась на программу петербургской Академии художеств и представляла ее своеобразный упрощенный вариант. Однако отличительной чертой школы, определявшейся в большей мере задачами, стоявшими перед провинциальными художниками, работавшими по преимуществу на частного заказчика средней руки, было увеличение роли работы с натуры. Здесь главным образом разрабатываются портрет, пейзаж, бытовые сцены. Самые талантливые ученики Арзамасского училища работали именно в этих жанрах, позволяющих наиболее непосредственно отразить действительность. Это — портретист Н. Алексеев, пейзажист В. Раев; в 40-х — 50-х годах здесь начинали свой путь жанристы Н. Рачков и молодой В. Перов.

Еще большей самостоятельностью обладала методика А. Венецианова (о нем см. ниже), основанная в отличие от академической программы на работе с натуры в самых начальных периодах обучения молодого художника. Школа Венецианова родственна ступинской демократическим составом учеников. Чрезвычайно характерно, что Венецианов совершенно сознательно и принципиально ориентировал учащихся на портрет, бытовой жанр, интерьер, то есть жанры более «низкие» с точки зрения академической иерархии.

Большим демократизмом, реалистической устремленностью своих исканий по сравнению с петербургской Академией художеств отличался и другой очаг художественной культуры — натурный и художественный классы в Москве. Организованные в начале 30-х годов, они впоследствии выросли в Училище живописи, ваяния и зодчества, столь известное в истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века своими реалистическими традициями. Возникшее сначала как дружественный кружок, «род клуба» московских художников и любителей искусства, училище постепенно обретало официально-административную форму, расширяло свои учебные функции.

Первое время Московский художественный класс, как он назывался в конце 30-х годов, опирался на академическую систему преподавания. Однако постепенно в соответствии с требованиями времени и, вероятно, не без влияния В. Тропинина, в нем креп интерес к натуре, к отражению реального облика окружающей жизни. Известное значение при этом имела сама атмосфера училища, демократический состав ее учеников, не изолированных, подобно петербургским академистам, от окружающего мира [20]. К середине XIX столетия, то есть к концу рассматриваемого периода, все эти черты отчетливо проступили в деятельности училища, превратившегося в художественный центр Москвы.

Переходя от педагогики вновь к вопросам художественного творчества, следует сказать, что стремление к правде жизни, которое мы можем отметить в деятельности новых художественных центров, отнюдь не случайно и теснейшим образом связано с процессом демократизации всей русской культуры в течение первой половины прошлого столетия. Типичнейшим явлением для русского искусства первой трети XIX века было то, что ведущая роль переходит теперь к жанрам,

50. В. Шебуев. Автопортрет с гадалкой. 1805 г.

менее, чем историческая живопись, связанным с канонами классицизма,— к портрету, пейзажу, бытовому жанру.

В обращении живописи к реальному облику окружающего мира значительной оказывается роль идеалов и представлений романтизма, противопоставившего нормативности классицизма поэзию неповторимого, индивидуального. Однако взаимоотношения романтизма и классицизма на русской почве оказались весьма сложными. В силу целого ряда исторических причин русский романтизм, как известно, не получил, особенно в начале века, столь же отчетливого стилевого выражения, как в западноевропейском искусстве. Он оказался во многом тесно связанным с художественной концепцией классицизма, с тем кругом просветительских идеалов и представлений, которые заключались в классицизме.

Одним из самых значительных достижений русской живописи первой трети XIX века было портретное искусство. В это время в творчестве лучших русских художников сложился романтический портрет. Он вобрал в себя этические идеалы эпохи подъема декабристского движения. О. Кипренский, А. Варнек, В. Тропинин, поздний В. Боровиковский, А. Орловский, А. Венецианов — каждый по-своему выразил этот этап.

51. О. Кипренский. Пейзаж с рекой в лунную ночь. Тушь, итальянский карандаш, белила. Первая четверть XIX в.

Образ человека в полотнах этих художников соединил в себе с началом лирическим, интимным начало гражданственно-патриотическое, воспитанное идеями русского просветительства XVIII века и Отечественной войной 1812 года. Участник общеевропейских освободительных войн против Наполеона, современник, а подчас — сподвижник или единомышленник декабристов, передовой человек той эпохи в кругу своих друзей дышал «воздухом свободы». В многочисленных дневниках и заметках, столь распространенных в русском обществе, в любительских стихах и рисунках темы патриотизма и свободолюбия тесно слиты с гедонистическими. Здесь кроется источник той замечательной полноты мироощущения, которую угадываем мы в людях, запечатленных портретистами начала XIX века.

В творчестве отдельных мастеров романтический портрет принимает, естественно, различные оттенки. Наиболее экспрессивен он у А. Орловского. Примером могут служить его автопортреты, исполненные в начале столетия цветным карандашом и сангиной. Несколько холодноватый, эгоцентричный и замкнутый характер носят многие автопортреты работы А. Варнека.

Однако основная линия развития романтического портрета, представленная по-разному Кипренским, ранним Тропининым и ранним Венециановым, носит характер светлый, лирический. Людям, изображенным на полотнах этих живописцев, свойственна своеобразная душевная просветленность, мягкая, лирическая самоуглубленность, порой — мечтательность и безотчетный порыв, порой — несколько тревожное предчувствие, «томление упования», которым Пушкин определяет душевное состояние своих современников.

Одним из самых видных портретистов первой четверти XIX века был О. Кипренский. Он окончил Академию художеств в 1803 году по классу исторической живописи, где занимался под руководством Г. Угрюмова и французского живописца Г. Дуайена. Однако самое значительное, что оставил после себя художник,— это портреты. Чрезвычайно плодотворными для него были первые годы работы в Петербурге, Москве и Твери, в течение которых он создал галерею образов русских людей эпохи Отечественной войны.

Работы этой поры характеризуют Кипренского как романтика. В человеке его более всего интересуют эмоции, живопись его — сочная, свободная, тона — глубокие, цвет — насыщенный, объемы часто лепятся светотенью.

Молодой Кипренский предстает перед нами человеком ищущим[21]. Он много читает — по-видимому, даже необычно много для русского художника своего времени. В его беглых заметках можно найти отклики на философские и политические идеи своего времени, размышления над религиозно-нравственными проблемами, в частности над верованиями древних, что вообще характерно для романтиков, видевших в этих верованиях своеобразное отражение исторического прошлого народа. Его юношеский альбом дает картину становления романтического мироощущения художника начала нового столетия. Наброски фрагментов композиций Пуссена соседствуют с зарисовкой одного из эрмитажных портретов Рембрандта. В эскизах исторических и религиозных композиций строгость классицистического образного строя значительно смягчена некой новой, лирической тональностью. В этом же юношеском альбоме мы видим натурные наброски крестьянских детей, пейзажей *(илл. 51)*, дворовых построек мызы Нежинской, где родился художник. Удивительная непосредственность видения натуры предваряет творческие искания Венецианова. Она органически связана с общей направленностью романтизма

52. О. Кипренский. Портрет гусарского полковника Е. В. Давыдова. 1809 г.

53. О. Кипренский. Автопортрет. 1828 г.

к изображению реального облика окружающего мира. Одна из первых значительных работ художника — портрет Адама Швальбе (1804, ГРМ) — типична для романтика интересом к сильной, волевой личности, к живописным приемам западноевропейского портрета XVII столетия, в частности портрета фламандского. Чрезвычайно характерен для романтика интерес Кипренского к автопортрету. К числу наиболее удачных принадлежат «Автопортрет с кистями за ухом» (ок. 1808, ГТГ) и написанный значительно позже автопортрет для галереи Уффици во Флоренции (ок. 1819). Первый отличается густой, сочной живописью, смелой лепкой формы, звучностью светового эффекта. Скользящий луч света очерчивает энергичные линии скул и полных губ юноши. Все дышит темпераментом молодости. Второй представляет программно-романтический образ художника как существа, отмеченного необычайной силой чувства и яркостью воображения.

Образ Е. В. Давыдова в портрете 1809 года (ГРМ, *илл. 52*) возникает перед зрителем в мерцающем, трепетном луче света, как бы пробивающемся сквозь тучи. Спокойное лицо молодого человека с высоким светлым лбом, окаймленным темными кудрями, его статная, сильная фигура эффектно рисуются в окружении предгрозового пейзажа. Внутренняя сила образа раскрывается в напряженном цветовом сочетании огненно-киноварного и белого в мундире гусара. В спокойной небрежности позы ощущается уверенность в себе и чувство собственного достоинства. В то же время оттенок меланхолической задумчивости во взгляде Давыдова, усиленный романтической настроенностью пейзажа, придает образу тонкую одухотворенность. В сущности, этот образ несет черты, типические для представителей лучшей части русского офицерства начала века, эпохи освободительных антинаполеоновских войн, когда русский воин предстал перед соотечественниками в благородном обличии защитника национальной свободы европейских народов.

Вариации такого понимания жанра «военного портрета» находим мы в творчестве Венецианова и раннего Тропинина. У первого в портрете А. И. Бибикова (ок. 1808, ГРМ) образ носит более лиричный, камерный характер. В портретах второго романтизм часто более прямолинеен. Таков карандашный портрет партизана А. С. Фигнера (10-е гг., ГТГ), таковы многочисленные наброски в альбомах этих же годов, портрет атамана Донского казачьего войска М. И. Платова (1809, эскиз; графит, картон, ГТГ) или большой помпезный портрет П. И. Багратиона (1816, Государственный Исторический музей — ГИМ).

Известный портрет мальчика Челищева (1810—1811, ГТГ) работы Кипренского наглядно демонстрирует, как стремление художников-романтиков проникнуть в мир человеческих чувств, в глубину души человека позволяет им полнее выразить индивидуальность своей модели.

Круглое личико ребенка с яркими, по-детски пухлыми губами, дано в напряженном контрасте с темными прядями разметавшихся волос, с глубокой темнотой фона. Карие широко открытые глаза кажутся почти черными на белом лице. Цветовые контрасты, усиленные звучным сочетанием синего, белого и красного в одежде мальчика, заставляют зрителя пристальнее вглядеться в это юное существо, почувствовать в его живом и вместе с тем задумчивом взгляде нечто внутреннее, сокровенное. Во всем облике ребенка ощущается как бы брожение неосознанных чувств и стремлений, еще неосмысленных «впечатлений бытия». Мы имеем здесь дело с одним из самых ранних в русском искусстве подлинно детских портретов, передающих своеобразие возраста (детский портрет XVIII столетия — работы Ф. Рокотова, Д. Левицкого, А. Вишнякова — при всем его очаровании, еще очень условен, это чаще всего изображение ребенка, копирующего манеры взрослого человека).

Портрет Челищева не одинок в искусстве своего времени. Ему предшествует портрет мальчика работы П. Дрождина (Ярославский художественный музей), во многом близок ему и известный тропининский портрет сына (1818, ГТГ). Воззрения на ребенка, как на маленькую личность, имеющую самостоятельную человеческую ценность, характерны для русского сентиментализма конца XVIII — начала XIX века и раннего романтизма *(илл. 57)*. Именно с этими направлениями связана эволюция детского портрета, оказавшаяся — в ее историческом аспекте — новой ступенью развития портрета реалистического.

Ценность индивидуального, «неподражательного» в человеке, открытая романтизмом, нашла свое выражение и в женских портретах Кипренского. Душевный мир Е. П. Ростопчиной (1809, ГТГ, *илл. 55*), кажется, обладает особым складом; в ней можно угадать

54. О. Кипренский. Портрет С. С. Щербатовой. Итальянский карандаш, акварель, сангина. 1819 г.

55. О. Кипренский. Портрет Е. П. Ростопчиной. 1809 г.

натуру ищущую, чуждую обыденности. Мечтательность, мягкость, быть может, даже жертвенность представляются свойствами Д. Н. Хвостовой (1814, ГТГ).

В 1816 году Кипренский уехал в Италию. К этому времени относятся эскизы не сохранившейся картины «Анакреонова гробница». Лирическим восприятием античности, своеобразным сочетанием жизнелюбия и светлой грусти они близки анакреонтическим мотивам в творчестве Батюшкова и молодого Пушкина. Типичен для итальянского периода и портрет Е. С. Авдулиной (ок. 1822, ГРМ) с изысканной гармонией его рисунка и композиции, с его почти ювелирной законченностью. Здесь создан идеал элегического романтизма, «поэзия увядания», выраженная в плавных, никнущих линиях складок одежды изображенной женщины, в чуть печальном изломе ее бровей, в одиноком опадающем цветке белого гиацинта на фоне сумеречного серого неба.

Наиболее значительными работами, исполненными художником по возвращении на родину в 1823 году, были портрет А. С. Пушкина (1827, ГТГ, *илл. 56*) и автопортрет с рейсфедером (1828, ГТГ, *илл. 53*). Этими работами Кипренский одновременно заключает русский романтический портрет первой трети XIX века и открывает новый период развития русского портрета.

Портрет Пушкина — романтически обобщенный, почти символический образ гениального поэта. Творческое начало представлено здесь художником как наивысшее проявление человеческой природы. Глубокая сосредоточенность поэта, чуть тронутая оттенком скорби, раскрывает его натуру в состоянии некоего поэтического равновесия. То же равновесие есть в самой художественной форме портрета, где романтическое обобщение выступает в гармоническом сочетании с объективным характером модели.

В автопортрете, напротив, романтизация образа сменяется более трезвым взглядом на человека. Художник не скрывает в своем облике следов житейской усталости. Отекшие веки, складки вокруг рта придают его полуулыбке что-то печальное и робкое. Вместо сочных цветовых и светотеневых эффектов более ранних работ перед нами — отсутствие резких теней, сдержанная живописная гамма, приближающаяся к эффектам рассеянного дневного освещения. Русское искусство переходит на следующую ступень постижения реальных закономерностей действительности. В творчестве позднего Кипренского проступают черты, присущие новому, последекабристскому периоду русской культуры.

Нечто сходное мы наблюдаем и в творчестве А. Варнека. В его ранних, подтянутых и щеголеватых автопортретах при всем эгоцентризме изображенного в них человека сквозила радость и полнота жизни; поздний автопортрет изображает усталого человека в просторной домашней одежде. Холодноватые тона рассеянного дневного света не скрывают поблекших красок слегка обрюзгшего лица. Романтизированный образ уступает место прозаической правде жизни.

Одной из интереснейших областей творчества Кипренского был карандашный портрет (*илл. 54*). Он сменил начинающую выходить из моды миниатюру на кости и эмали, силуэт и портретную гравюру. Портретный рисунок Кипренского был самым ярким проявлением расцвета камерного, интимного портретного изображения, чрезвычайно распространенного в первой половине столетия.

Среди рисунков Кипренского есть тщательно разработанные листы, приближающиеся, несмотря на отсутствие цвета, по своей законченности, по характеру трактовки образа к работам, написанным маслом. Таков, например, лист «Мать с ребенком» (портрет Прейс?, 1809, ГТГ) или портрет П. А. Оленина (ГТГ). Однако основная масса рисунков более специфична с точки зрения графических особенностей. Их характерная черта — выразительный штрих бархатисто-черного итальянского карандаша, то мягкий, сочный, плавный, переходящий в пятно, то более тонкий, почти колкий, порой допускающий четкую, быструю штриховку в фоне. Среди листов такого рода часто можно встретить импульсивный, быстрый портретный набросок.

Кипренский достигает необычайной для своего времени точности в обрисовке душевного состояния портретируемого, особенностей его натуры. В портрете Н. В. Кочубей (1813, Всесоюзный музей А. С. Пушкина, Ленинград) — непосредственное душевное движение подростка; в портрете А. Н. Оленина (1813, ГРМ) — рассеянная задумчивость; в рисунке, изображающем Е. И. Чаплица (ГТГ),— мягкая сосредоточенность на какой-то мысли или на чтении книги; наконец, в наброске, изображающем А. П. Мордвинова (1814, ГРМ),— сумрачное равнодушие глубоко усталого или больного человека.

56. О. Кипренский. Портрет А. С. Пушкина. 1827 г.

57. А. Варнек. Мальчик с болонкой. Первая треть XIX в.

Кипренский часто вводит в рисунок мел, порой подсвечивает рисунок сангиной и пастелью; последняя иногда является главным изобразительным средством. Такова «Калмычка Баяуста» (1813, ГТГ), построенная на сочном, теплом тоне красной пастели.

Портрет итальянским карандашом и пастелью типичен для русского искусства начала XIX века. Кроме Кипренского, бесспорно первенствующего здесь, в этой области работали А. Варнек, А. Венецианов (см. ниже), П. Соколов, известный более как акварелист, и многие другие.

Существенную роль в общем развитии портрета первой половины столетия играют и провинциальные художественные центры. Поэтизация личности, стремление к непосредственной передаче индивидуальных черт модели, к интимности — эти черты «столичного» портрета нашли свое выражение и здесь, но в более упрощенном варианте. В качестве примера можно привести работы художников арзамасской школы — портреты, написанные самим А. Ступиным и его учеником Н. Алексеевым. В то же время провинциальный портрет нередко вносил свою особую ноту в общую направленность портретного жанра. Это справедливо, в частности, по отношению к портретам живописца Н. Мыльникова, работавшего в 20-х — 40-х годах в Ярославле *(илл. 58)*. Статичность поз, некоторая условность пространственного построения формы, декоративность решения цветовой композиции сообщают его работам черты примитива, которые восходят, вероятно, к портрету начала XVIII века и к народному искусству с его пониманием цвета и формы. В то же время удивительная непосредственность ви́дения натуры художником, преодолевающая устойчивость изобразительного приема и образной схемы, энергия и достоинство, подчеркнутые в облике человека средних общественных слоев,— всем этим работы Мыльникова принадлежат своему времени.

Одним из наивысших достижений русской реалистической живописи первой трети XIX века в пределах ее общей романтической направленности был пейзаж, ярче всего представленный творчеством С. Щедрина. Выросший в художнической семье, Щедрин окончил в 1811 году Академию художеств по классу ландшафтной живописи, где занимался под руководством пейзажистов М. Иванова и Ф. Алексеева. В качестве пенсионера Академии молодой живописец в 1818 году уехал в Италию. Внезапная смерть настигла его там через несколько лет в самом расцвете таланта.

Еще в Петербурге Щедрин написал несколько пейзажей, во многом восходящих к традиции Ф. Алексеева, но смягченных большой долей лирического чувства. Основной же темой его творчества стала природа Италии, этой обетованной земли русского художника первой половины прошлого века.

Романтизм зрелого Щедрина, как и творчество Кипренского, лишен нарочитых стилевых признаков. «Героическому пейзажу» классицизма, в том его виде, в котором он выступает, например в творчестве М. Иванова, Щедрин противопоставляет поэтизацию «частного» вида, в его реальной характерности, но в границах общего поэтического восприятия Италии как «берега отдаленного», как «волшебного края полуденной земли». Поиски местного колорита в итальянском пейзаже отнюдь не самодовлеющи; прекрасное выступает в пейзажах Щедрина как характерное и в то же время созвучное определенному душевному состоянию человека.

Италия воспринимается художником как счастливый мир, в котором все напоено негой и покоем. Уютные небольшие бухты в окрестностях Неаполя, террасы, оплетенные виноградными лозами, сквозь которые проникают солнечные лучи,— вот его излюбленные мотивы. Пейзажи населены рыбаками и городской беднотой. Все эти торговки рыбой, ладзарони, оборванные дети лишены внешней экзотики, нарочитой позы. Их движения естественны и неторопливы. В самом замедленном, ленивом ритме их жизни, кажется, ощущаешь органическую слитность с окружающей природой, где разлита истома жаркого южного лета *(илл. 59)*.

К числу лучших пейзажей Щедрина можно отнести «Новый Рим. Замок Святого Ангела» (1825), «На острове Капри» (1826) и «Веранду, обвитую виноградом» (1828, все — ГТГ).

Художник ищет новые живописные приемы, чтобы возможно правдивее передать поэтическое слияние всех компонентов пейзажа, соединение с миром природы живущего в ней человека. Он добивается все большего и большего высветления палитры; на скалах, на стенах домов — всюду лежат холодные серебристые отсветы неба или зеленовато-охристые отражения пронизанной солнцем воды. Преодолевая

условность теплых тонов пейзажа XVIII века, он делает первые в русской живописи шаги к пленэру.

Большой и сложный пейзаж «Новый Рим. Замок Святого Ангела» *(илл. 60)* еще сравнительно традиционный по композиции, примечателен своим колористическим решением. Привычные академические коричневато-охристые тона ближних планов сменяются по мере удаления в глубину картины холодной цветовой гаммой рассеянного дневного освещения. Поверхность воды местами отражает чистое голубое небо, местами гаснет в тени, отбрасываемой домами, стоящими у самой реки. Зеленовато-голубые рефлексы, бросаемые освещенной поверхностью воды на потемневшую штукатурку старых стен, обогащают эту сложную игру световых эффектов. Столь же убедительна голубоватая и жемчужно-серая поверхность моря в картине «На острове Капри», где с такой непосредственностью и простотой дана группа рыбаков, разбирающих сети в мелкой воде прибрежья. Особенно интересна живопись серии «Малые гавани в Сорренто»; высокие голые утесы, нависающие над водой, пестрят зеленовато-голубыми и зеленовато-охристыми отблесками моря.

Некоторые поздние работы Щедрина конца 20-х годов несут следы внешних приемов романтизации природы. В них появляется элемент самодовлеющей занимательности мотива, «сочиненности» композиции. Большое место принадлежит в них различным световым эффектам: лунному свету, контрастирующему со светом костра, эффектам ночного освещения моря и т. п. Отработка определенного художественного приема начинает преобладать над передачей натурного впечатления. В этом можно видеть аналогию некоторым исканиям позднего Кипренского, в частности тем, которые мы наблюдаем в «Сивилле Тибуртинской» (1830, ГТГ), где живописца чрезвычайно занимала, помимо сложной символики замысла, тщательная отделка эффектов двойного освещения — луны и светильника. Сходство эволюции мастеров, воплотивших в себе лучшие черты романтизма первой трети XIX века, не случайно: приближается новый период в развитии русского искусства и, в частности романтизма, когда романтизм как направление получает бо́льшую определенность, драматическую наполненность, но порой и более внешний характер.

К числу крупнейших русских живописцев первой половины XIX века принадлежит и В. Тропинин. Романтические черты в его творчестве гораздо менее отчетливы, нежели в творчестве Кипренского; больше ощущается здесь родство с русским сентиментализмом рубежа XVIII—XIX веков, с его идеалами близости человека к природе, культом нравственной чистоты, простоты и безыскусственности в выражении разнообразных чувств.

Сын крепостного, Тропинин был определен своим владельцем в 1799 году в петербургскую Академию художеств, где занимался под руководством портретиста С. Щукина. Однако образование его было прервано: в 1804 году он был уже взят своим хозяином из Академии и увезен на Украину, в Подолию, в деревню Кукавку близ города Могилева. До начала 20-х годов Тропинин оставался на Украине, лишь временами живя в Москве; вероятно, наиболее длительным было пребывание в Москве с 1812 по 1818 год[22].

58. Н. Мыльников. Портрет ярославской купчихи П. И. Астаповой. 1827 г.

На Украине художник работал в самых разнообразных жанрах: церковные росписи, семейные портреты, карандашные и масляные портретные этюды украинских крестьян, жанровые сцены. Вполне возможно, что его искусство имело на Украине определенный резонанс, хотя и не слишком широкий. Портреты семьи Морковых, возможно, служили образцами для домашних живописцев соседних помещичьих семейств, а церковные росписи, естественно, могли быть доступны восприятию достаточно широкого круга окрестных жителей. В свою очередь некоторые работы Тропинина говорят о том, что им была замечена своеобразная красочность украинского народного искусства.

Годами творческого расцвета Тропинина можно считать 20-е — начало 30-х годов. В 1823 году Тропинин получил свободу; избранный в том же году академиком, он поселился в Москве (здесь он прожил до конца жизни, исполняя частные заказы). В это время созданы портреты П. А. Булахова (1823, ГТГ), графини В. А. Зубовой (1834, ГТГ), В. М. Яковлева (ГТГ), А. С. Пушкина (1827, Всесоюзный музей А. С. Пушкина, Ленинград) и многие другие. Они типичны для Тропинина тех лет и вместе с работами Кипренского представляют собой самое значительное, что было создано в русском портретном искусстве первой трети XIX века.

Предвестием этого расцвета служит одна из лучших работ раннего Тропинина — портрет Арсения, сына художника *(илл. 62)*. В сияющей гамме золотисто-розовых и зеленовато-коричневых тонов, напоминающей

59. Сильвестр Щедрин. Веранда, обвитая виноградом. 1828 г.

сочную валерную живопись XVIII века, предстает перед нами образ восьми-девятилетнего мальчика со светло-русыми волосами, в курточке с рукавами буфом, в крапчатом жилете и белой рубашке с широко открытым воротом. Небрежность костюма, задумчивый рассеянный взгляд мальчика напоминают образы, созданные литературой русского сентиментализма, с его идеалами простого бытия человека, близкого природе, живущего по велению чувствительного сердца. Однако образ лишен сентименталистской нарочитости. Четкая лепка планов лица, твердые линии губ, легкий взлет бровей придают ему определенность, подчеркивают здоровое естественное начало.

Портреты Тропинина периода расцвета его творчества в большинстве своем лишены того внутреннего напряжения, которое присуще полотнам Кипренского. Образам, созданным Тропининым, свойственна душевная ясность и равновесие мироощущения. Так, например, в портрете Булахова *(илл. 61)* обращает на себя внимание естественность позы, спокойная, доброжелательная полуулыбка, домашняя непринужденность облика, небрежность туалета. Цветовая гамма приближается к передаче эффектов рассеянного дневного освещения. Сочетание серо-зеленого, белого в одежде с нежной розоватостью и голубизной оттенков в карнациях создает ощущение непосредственного наблюдения натуры. Весь облик молодого человека проникнут чувственным жизнелюбием.

В портрете Пушкина эта домашняя непринужденность кажется отголоском внутренней, духовной свободы. В открытом, ясном взгляде тропининского Пушкина, в живом движении сомкнутых губ, чуть тронутых усмешкой, в плавной линии широких плеч, задрапированных свободными складками широкого халата,— во всем выражена спокойная ясность мироощущения и сила духа. В этом портрете собраны жизнеутверждающие начала русской культуры первой четверти XIX века, то ощущение радости творчества и бытия, та «красота ясных мыслей», которые озаряют произведения поэта конца 20-х — начала 30-х годов.

Творческая жизнь Тропинина была очень долгой. В работах 40-х и особенно 50-х годов мы уже не

60. Сильвестр Щедрин. Новый Рим. Замок Святого Ангела. 1825 гг.

находим той поэтической цельности человеческой личности, которая отличает образы, созданные им в предшествующие десятилетия. Взгляд на человека становится более трезвым. Острее становится психологический анализ. В работах этого круга чувствуется наступление нового этапа в развитии русской реалистической живописи, этапа, для которого характерно аналитическое отношение к действительности. При всем этом в общем художественном строе портрета часто ощущается стремление сохранить обобщенно-поэтическое, высокое звучание образа человека. Типичны для позднего Тропинина портреты Ю. Ф. Самарина (1844, ГИМ), портрет Д. П. Воейкова с дочерью и ее гувернанткой (1842, ГТГ, *илл. 64*), Н. С. Селивановского (1843, ГИМ), наконец, автопортрет художника (1846, ГТГ).

Этот период отмечен утратой прежней цветовой насыщенности, что в какой-то мере можно объяснить поисками тонального колорита, характерными для русской живописи середины XIX века. Однако появившаяся сухость мазка, жесткость трактовки объемной формы и порою некоторая вялость в восприятии модели свидетельствуют о том, что в новых исканиях, свойственных новой эпохе, Тропинин, сформировавшийся целиком в предшествующий период, не чувствовал себя уверенно. Может быть, здесь сказалось и некоторое угасание творческих сил стареющего мастера.

Тропинина следует считать одним из основоположников русского бытового жанра. В 20-х годах им был создан особый род картины — поясное изображение какого-либо характерного народного типа. Своими традициями такая картина уходит в XVIII столетие. Тропинин придал этому виду живописи бо́льшую демократичность. Он написал несколько вариантов «Украинца с палкой», «Пряхи» (20-е гг., ГТГ); особенно удачна «Кружевница» (1823, ГТГ). В подобных

61. В. Тропинин. Портрет Булахова. 1823 г.

работах, как вообще в русской жанровой живописи первой трети XIX века, утверждается моральная значительность и поэтическая цельность образа русского простолюдина, и прежде всего крестьянина, раскрывается национальное своеобразие и эстетическая выразительность его облика.

Демократическая направленность бытового жанра в момент его становления связана с глубоко сочувственным интересом лучшей части русского общества к крестьянину. Отечественная война открыла современникам в крепостном крестьянине человека и гражданина.

Лучшие работы Тропинина этого рода обладают замечательной поэтической выразительностью *(илл. 63)*. Трактовка образа здесь лирична, изображенные люди эмоциональны, характер их чувств идиллический, мягкий, иногда с оттенком меланхолической скорби. Во всем этом много общего с русским сентиментализмом круга Карамзина, с его благородным гуманизмом, хотя и ограниченным в социальном отношении.

Тропинин дает человека обычно за каким-нибудь несложным занятием. Он представлен на нейтральном фоне; поясная фигура заполняет почти всю плоскость холста и близко придвинута к зрителю, что еще более усиливает значительность образа. Типична во всех отношениях «Кружевница», изображающая, по-видимому, городскую мещанку или дворовую девушку из городского помещичьего дома. Она занята плетением кружев. Художник стремится тронуть зрителя миловидностью кружевницы, скромностью ее манер, застенчивостью, которая соединяется со своеобразным робким лукавством. Характерна и замечательная эстетическая завершенность полотна: простота и законченность композиции, пластическая выразительность жеста, виртуозность техники.

В развитии бытового жанра в самом начале столетия очень большую роль сыграла графика. Здесь порой можно было непосредственнее, нежели в живописи маслом, передать реальную многоликость жизни; связанные с ее изображением художественные проблемы часто находили именно в графике свое первое решение.

Наибольшее влияние на развитие бытового жанра имела, по-видимому, печатная графика. Именно ее массовость завоевывала бытовой теме признание широких кругов русской публики. Типичный пример — иллюстрации И. Иванова к басням И. А. Крылова (10-е гг.), выходившие в Петербурге отдельным изданием; не менее характерны подцвеченные офорты «Волшебного фонаря» (1817), представляющие «Зрелище санкт-петербургских расхожих продавцов» *(илл. 68)*. В этих листах обычно изображен один человек в характерном костюме или двое — продавец и покупатель: продавщицы ягод с лукошками, молочницы с кувшинами на коромыслах, подмастерье скульптора, продающий гипсовые фигурки, и любопытный школьник, продавец книг и пожилой любитель в очках, роющийся в его товаре. Подобный типаж мы находим в аналогичных зарисовках XVIII столетия. Все графические работы такого рода, в том числе и листы «Волшебного фонаря», еще очень статичны, вовсе или почти не имеют сюжета, действия. Это еще не отображение жизни, а лишь фиксация определенных бытовых типов в их характерном облике с атрибутами своего ремесла.

Существенную роль в развитии бытового жанра сыграла политическая и бытовая карикатура. Первая в пору антинаполеоновских войн и в особенности в годы Отечественной войны была и сама явлением чрезвычайно специфичным в русской жизни. По существу, она представляла собой первый в истории русской культуры пример проникновения профессионального искусства в самые широкие слои народа. Этому способствовали ясный, несколько упрощенный, почти лубочный изобразительный язык, злободневность и острота сюжета, использование характерных народных выражений в надписях.

Среди художников, работавших в области политической карикатуры, помимо А. Венецианова, создавшего еще в 1808 году несколько великолепных листов, высмеивающих французоманию русского барства, должны быть упомянуты И. Иванов и известный скульптор И. Теребенев. Последнему, в частности, принадлежат известные листы, построенные как сценки из трех-четырех выразительных фигур, данных в бурном диалоге или взаимодействии. Таковы «Русский Сцевола» (1812—1813, ГИМ), «Французский вороний суп» *(илл. 66)*, «Угощение Наполеона в России». Не менее ярко, нежели в скульптуре, и гораздо более непосредственно, чем в живописи, выразился в русской карикатуре 10-х годов патриотический подъем эпохи

62. В. Тропинин. Портрет сына художника. Около 1818 г.

63. В. Тропинин. Золотошвейка. 1826 г.

Отечественной войны, признание мужества и душевного благородства русских солдат и крестьян.

Очень существенна в истории и русской графики и бытового жанра роль уже упоминавшегося А. Орловского. С середины 10-х годов появляются его тетради литографий и отдельные листы на темы простонародного быта, получившие в свое время довольно широкое распространение. Множество рисунков Орловского 10-х — 20-х годов трактует те же сюжеты. Выразительны большие многофигурные литографии художника, изображающие сценки на улицах Петербурга: шумит извозчичья биржа, где между бородатыми, плотно одетыми извозчиками снуют мальчишки, продающие пироги и сбитень *(илл. 65)*; дальний обоз растянулся по улицам столицы; закутанный в шинель офицер мчится в санках, запряженных статным рысаком, по окраинным улочкам Петербурга; тощий щеголь трясется в дрожках по булыжной мостовой. В рисунках, изображающих сцены на проселочных дорогах и столбовых трактах России, много лирического элемента. В частности, очень хороши большие гуашные пейзажи «Зима» и «Лето» (1825, оба — ГТГ).

В жанровых работах Орловского элемент сюжетности невелик, художник скорее демонстрирует то или иное явление жизни, а не рассказывает о нем. В своих жанрах он более бытописатель, нежели сатирик. Тем не менее в большинстве работ довольно отчетливо ощущается демократическая направленность взглядов автора.

Необычайно характерные и правдивые типы городского населения изображал в своих рисунках и литографиях И. Щедровский *(илл. 67)*. Его альбом «Сцены из русского народного быта» (1837—1838) неоднократно переиздавался.

Говоря о русской графике начала столетия, необходимо остановиться на замечательной серии пейзажных литографий. Речь идет прежде всего о литографиях А. Мартынова 20-х годов. Может быть, более остро, чем кто-либо из современных художников, он ощутил строгую линейную красоту архитектурного пейзажа «Северной Пальмиры» *(илл. 88)*. Один из его лучших листов — «Вид Биржи и Адмиралтейства» (1821—1822, ГРМ). К числу замечательных образцов русской литографии того времени относятся и работы С. Галактионова, в частности те, что помещены в альбоме «Виды С.-Петербурга и его окрестностей», над которым он работал вместе с литографом К. Беггровым. Такие листы, как «Вид с Каменноостровского моста на Малую Невку и Крестовский остров» (литография, 1822, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина — ГМИИ) исполнены тонкого чувства поэзии городского пейзажа.

Возвращаясь к собственно жанровой тематике, следует остановиться на тех ее проблемах, которые были подняты А. Венециановым и его школой. Именно в творчестве Венецианова бытовая картина, в частности картина на сюжет из жизни русского крестьянина, получает широкое общественное признание. (Выше говорилось о Венецианове как об авторе лирических романтизированных портретов 1800-х годов, исполненных преимущественно пастелью и маслом.) Появление его небольших полотен было отмечено современной художественной критикой как утверждение в живописи национальной, народной темы.

Венецианов не получил систематического художественного образования. Его первый учитель неизвестен. В юности он много копировал и какое-то время учился под руководством В. Боровиковского. Чиновник, сын небогатого московского купца, Венецианов в конце 10-х годов оставил службу, поселился в деревне, в своем небольшом имении и весь отдался живописи и обучению молодых художников, преимущественно крепостных крестьян и мещан. Обращение Венецианова к уединенной деятельной жизни в деревенской тиши было не только выражением его личных склонностей, но своеобразным знамением времени. В этом звучат отголоски новых умонастроений, появившихся в середине 10-х годов, когда у лучших людей эпохи наступило разочарование в возможностях открытой, истинно полезной деятельности на общественном поприще [23]. Интерес к русскому крестьянину, трудовая жизнь вдали от столицы, бескорыстное обучение юношей из беднейших слоев народа — все это имело свои истоки в наиболее передовых воззрениях эпохи формирования декабристских обществ.

Подобно Тропинину, Венецианов далек от объективного раскрытия противоречий общественного положения русского простолюдина. Художник и не ставил перед собой подобной цели. Как и Тропинина, его занимает позитивная сущность образа русского человека

64. В. Тропинин. Портрет Д. П. Воейкова с дочерью и гувернанткой. 1842 г.

65. А. Орловский. Извозчичья биржа. Литография. 1820 г.

из народа — человеческое достоинство, поэтическая цельность духовного мира.

Первые опыты были сделаны художником в графике, в серии рисунков уличных сцен (1807—1810, ГТГ). Тесно соприкасается с проблемами бытового жанра и его карикатура. Особенно интересен лист «Вельможа» из «Журнала карикатур на 1807 год», изданного Венециановым. Обличительный, резкий тон этого листа вызвал запрещение журнала. Карикатуры Венецианова времени Отечественной войны высмеивают французоманию русского барства; наиболее остры листы «Деятельность француженки в магазине» или «Мадамов из Москвы вить выгнали» (1812, ГРМ).

Главные качества Венецианова-жанриста раскрылись в его лучших произведениях 20-х — начала 30-х годов, в частности в известных небольших картинах «На пашне. Весна» *(илл. 69)*, «На жатве. Лето» (обе — ГТГ). В первой картине стройная молодая крестьянка в нарядном сарафане и малиновом повойнике, горящем на фоне голубого весеннего неба, ведет запряженных в борону лошадей, оглядываясь на своего ребенка, играющего цветами на краю пашни. В плавных линиях ее стройного тела, правильных чертах лица и легких, величавых движениях есть что-то от благородных канонов русского классицизма. Однако черты идеала звучат так мягко, не назойливо, что поэтический образ женщины без всякой натяжки органично связан с окружающим пейзажем, где зритель замечает много типичных черт среднерусской природы. Еще более конкретен пейзаж в картине «На жатве. Лето», где характерны и ровная линия далекого горизонта, и широкое, уходящее в глубину желтое поле со склоненными спинами жниц, и дорожка, идущая мимо сараев вдоль неровного края хлебной полосы.

66. И. Теребенев. Французский вороний суп. Офорт, акварель. 1812—1813 гг.

Появлению работ такого рода предшествовали своеобразные художественные эксперименты, направленные на поиски средств, которыми можно было бы совершенно непосредственно передать натуру. Подобным опытом было знаменитое «Гумно» (1822—1823, ГРМ). С прямолинейной последовательностью передает художник согласно основным правилам перспективы простейший мотив той новой действительности, к которой он обратился. На полотне с большой точностью представлена «внутренность» деревенского гумна: с большим вниманием переданы художником плоскости уходящих в глубину бревенчатых стен, эффекты освещения в длинном полутемном сарае с несколькими дверями, где чередующиеся полосы света и тени позволяют четко отделить пространственные планы. Художника не слишком занимают образы крестьян, хотя он и внимателен к общим их чертам; экспериментальный характер работы обращал его внимание более на само расположение их фигур в пространстве гумна.

Такие работы, как «Голова крестьянина» (1825, ГТГ), «Крестьянская девушка с котенком» (20-е гг., ГРМ), «Крестьянка с васильками» (30-е гг., ГТГ, *илл. 70*), лишены идеализирующих черт классицизма и указывают на поиски еще большей близости натуре, большей конкретности в передаче ее действительного облика. Но и они окрашены постоянно присущим Венецианову чувством глубокой веры в поэтическую и благородную сущность душевного мира русского крестьянина. Это чувство тесно связано и с той трактовкой, которую получает в картинах Венецианова национальная природа. Пейзажный мотив играет очень большую роль в создании единого образа его картины. Помимо картин «На пашне. Весна» и «На жатве. Лето», характерный пример — «Спящий пастушок»

67. И. Щедровский. Сбитенщик и извозчик. Цветная автолитография из альбома «Вот наши!». 1846 г.

68. Шарлатан и школьник. Раскрашенный офорт из альбома «Волшебный фонарь, или Зрелище санкт-петербургских расхожих продавцов». 1817 г.

(1823—1824, ГРМ, *илл. 71*). Общий несколько идиллический мягкий «тембр» раскрытия темы соединяется в картине с точностью наблюдения характернейших черт среднерусской сельской природы, и именно природы Тверской губернии: равнинный, слегка холмистый горизонт, тонкие высокие ели, густые мягкие травы, окаймляющие низкие берега маленькой речки.

С начала 30-х годов искусство Венецианова, целиком основанное на передовых воззрениях первой трети XIX века, постепенно утрачивает свою цельность и гуманистический пафос. Аналогичные процессы мы наблюдаем в творчестве позднего Кипренского, позднего Сильвестра Щедрина; у Тропинина этот процесс начинается несколько позже, его портреты 30-х годов в большинстве своем еще полнокровны, гармоничны в трактовке модели. Прежняя поэтичность венециановского образа русской крестьянки порой сменяется внешней красивостью или заменяется не менее внешней занимательностью мотива. Сильно идеализированной предстает жизнь крестьянина в картине «Причащение умирающей» (1839, ГТГ), что свидетельствует об известной утрате художником ориентации в современной ему художественной жизни.

Венецианов сыграл очень большую роль в русском искусстве не только как художник, но и как педагог, как человек, прокладывающий новые пути в методике преподавания. То приближение искусства к непосредственному изображению общественной жизни, то неуклонное увеличение роли работы с натуры, которое характерно для художественной практики того времени, нашло свое выражение и в педагогике Венецианова. В его методе обучения молодых художников работа с натуры имела решающее значение, выходящее за границы простого этапа обучения; Венецианов создал школу художников, считавших повседневную реальную жизнь главным содержанием искусства. Работы его учеников очень разносторонне для своего времени изображают окружающую их русскую действительность (*илл. 72*).

Одним из характернейших типов картины, которому отдали дань почти все венециановцы, является бытовой портрет. Обычно это портретное изображение семьи или узкого дружеского кружка людей; они пьют чай, музицируют либо просто беседуют в уютных небольших комнатах городской квартиры, в гостиной помещичьего дома средней руки или, наконец, в мастерской художника. В таких картинах интерьер также «портретен», то есть изображает реальное, обжитое помещение, несущее отпечаток вкусов и привычек его обитателей.

Характерна небольшая картина К. Зеленцова «В комнатах» (конец 20-х гг., ГТГ) с ее светлой живописью, мастерским решением отдельных уголков интерьера и каким-то общим поэтическим ощущением неторопливого течения буден, украшенных дружескими беседами. «Мастерская братьев Григория и Никанора Чернецовых» (1828, ГРМ) работы А. Тыранова переносит нас в своеобразную атмосферу невинной художественной богемы первой половины XIX века — в маленькую, бедно обставленную комнату на окраине Петербурга, где в сумеречном свете северного дня наигрывает на гитаре молодой художник, а другой задумчиво слушает его, пристроившись на неуютном деревянном диване. Одна из лучших картин такого

69. А. Венецианов. На пашне. Весна. 20-е — начало 30-х гг. XIX в.

рода — «Сборы на охоту» (1836, ГТГ, *илл. 73*) принадлежит Е. Крендовскому.

В русском искусстве 20-х — 40-х годов подобное понимание портрета связано не только с творчеством прямых учеников Венецианова. Интимизация портрета, привнесение в него черт реального жизненного окружения модели — явление более широкое. Мы можем его обнаружить у мастеров самого различного склада, например у Ф. Толстого (*илл. 74*), И. Хруцкого, Н. Подключникова, у мастеров, работавших в провинциальных городах России, таких, как Я. Колокольников-Воронин, наконец, у целого ряда безымянных живописцев (*илл. 77*).

Собственно бытовой жанр представлен у венециановцев картинами типа «Матросы в сапожной мастерской» (1832, ГРМ) А. Денисова и работами Л. Плахова, более других учеников Венецианова разрабатывавшего эту область. Плахова в основном интересовал быт городских ремесленников, что само по себе было достаточно новым для русской жанровой живописи.

Что касается изображения природы, то здесь усилия Венецианова породили своеобразную школу русского национального пейзажа. Типичной чертой такого пейзажа является обычно непритязательность, но национальная характерность сельского мотива, крайняя непосредственность трактовки выбранного куска природы, наконец, включение в пейзаж несложных бытовых сценок. Типичные вещи можно видеть в творчестве того же А. Тыранова (*илл. 76*) или Н. Крылова (*илл. 75*).

Наиболее интересны пейзажи Г. Сороки, одного из самых талантливых и своеобразных учеников Венецианова. В его работах больше, чем у других учеников Венецианова, получил развитие поэтический и вместе

70. А. Венецианов. Крестьянка с васильками. 30-е гг. XIX в.

71. А. Венецианов. Спящий пастушок. 1823—1824 гг.

сочувственно-любовный взгляд на мир русского крестьянина, на его быт и окружающую природу.

Сорокой написана одна из лучших картин типа «в комнатах» — превосходный интерьер «Кабинет в имении «Островки» (1844, ГРМ, *илл. 78*) с великолепным натюрмортом на письменном столе. Особенно удачна живопись гладко выструганных бревенчатых стен, по которым скользит мягкий дневной свет. Точность передачи «мертвой натуры», лишенная, однако, сухости и иллюзорности натурализма, присуща и натюрморту Сороки «Отражение в зеркале» (1840, ГРМ; авторство Сороки ныне оспаривается).

Пейзажи Сороки «Рыбаки», «Вид на плотину в имении» (обе 40-х гг., ГРМ), «Вид на озеро Молдино» (Калининская картинная галерея) незамысловаты по выбранному мотиву, в них поражает точность наблюдения природы, органически слитая с каким-то обостренным чувством ее красоты. Ощущение тишины и несколько даже утрированного покоя чувствуется в неподвижных рощах, в застывшей зеркальной глади озера, в фигурах крестьян-рыбаков и косарей, облаченных в белые рубахи и высокие поярковые шляпы. Движения людей медленны и важны, складки их простых одежд лежат просто и прямо. В этих полотнах нет той живописной вибрации цвета и таяния контура в глубинных планах, которую мы находим в полотнах самого Венецианова. Пейзажи Сороки как бы лишены воздуха, и в той отчетливости, с которой открывается взору весь этот прекрасный мир, таится какая-то щемящая острота, придающая неповторимость его работам.

Характерен путь, который прошли ученики Венецианова А. Тыранов и С. Зарянко. Портреты 30-х — 40-х годов работы Тыранова обнаруживают при хорошем знании натуры влияние Брюллова, сказавшееся в тенденции к обобщению, временами — в романтизированной трактовке образа. Во многих случаях эта тенденция получает у художника довольно внешнее выражение.

Выходец из Белоруссии, Зарянко принадлежит к тем питомцам Венецианова, которые, попав затем в число учеников петербургской Академии художеств,

72. Неизвестный художник школы Венецианова. Вид из гумна на барский двор. 30-е гг. XIX в.

73. Е. Крендовский. Сборы на охоту. 1836 г.

усваивали господствующие там вкусы и приемы, в большей мере стиравшие те черты, которые приобретал их талант в руках первоначального учителя. В этом отношении он близок А. Тыранову.

С середины 40-х годов в портретах Зарянко отчетливо ощущается стремление к внешней импозантности (идущей в большей мере от Брюллова), соединенное со своеобразным натуралистическим иллюзионизмом в трактовке предметного мира. Таковы портреты Турчаниновых (1848, ГТГ), Н. В. Сокуровой (1854, ГРМ). Лучшие портреты художника все же несут в себе ту меру психологической убедительности и живописного мастерства, которые определяют уровень русского реалистического портретного искусства середины столетия. Таковы, в частности, портреты скульптора Ф. П. Толстого (1850, ГРМ), и М. В. Воронцовой (1851, ГТГ). Зарянко известен также как педагог московского Училища живописи и ваяния, где он в меру своих возможностей способствовал развитию реалистических начал в методике преподавания, в понимании задач искусства. Однако из-за некоторой узости и ограниченности понимания принципов реалистического метода его педагогика была односторонней, а влияние на учеников противоречивым по своим результатам.

В целом ученики Венецианова составили самостоятельное явление в русском искусстве второй трети XIX века. Роль венециановцев в искусстве своего времени заключалась в утверждении реальной окружающей жизни как объекта изображения, как главного содержания искусства, в поисках метода и приемов непосредственного изображения жизни.

Вторая треть XIX века, как уже говорилось, представляет собой новый период в развитии русского искусства, во многом отличный от предыдущего. Реакционный политический режим, установившийся после разгрома восстания декабристов в 1825 году, активное развитие в 30-х годах капиталистических элементов в экономике страны, скованной крепостным правом, привели к обострению всех социальных противоречий. Перед литературой и изобразительным искусством встала задача критического осмысления новой социальной действительности. Лучшие люди своего времени ищут выход из исторического тупика, возможность дальнейшего прогресса. Методом передовой русской литературы, а вслед за ней и изобразительного искусства, становился критический анализ окружающей действительности. Впервые эта задача была теоретически сформулирована в работах В. Г. Белинского конца 30-х — 40-х годов; именно он заложил основы революционно-демократической эстетики, связанной с зарождавшимся критическим реализмом в литературе и искусстве, главным тезисом которой была верность искусства действительности. Однако в изобразительном

74. Ф. Толстой. У окна в лунную ночь. Гуашь. 1822 г.

искусстве критическое отражение общественной жизни отнюдь не было в те годы наиболее распространенным. Напротив, здесь этому методу еще предстояло завоевать себе признание.

Важную роль в живописи второй трети века, как и в предшествующий период, играл романтизм. Обострение «раздора мечты с существенностью», которым отмечает Н. В. Гоголь этот период, отразилось в том, что романтизм приобретает драматический характер. В нем получают выражение настроения безысходности и отчаяния, охватившие мыслящую часть русского общества в пору реакции. Вместе с тем стилевые признаки романтизма теперь более отчетливы, хотя в целом романтизм продолжает быть во многом связанным с классицизмом.

Сама роль романтизма в русской живописи той поры весьма противоречива. С одной стороны, в сложнейших условиях развития русской прогрессивной общественной мысли второй трети XIX века, и особенно 30-х годов, романтизм был одной из форм выражения передовых идейных устремлений времени. В сфере романтизма пролегал один из путей поисков новых творческих идеалов, новых тем, новых объектов изображения (*илл. 84*). Осмысление действительности во всей ее реальной противоречивости и многогранности, ставшее лозунгом передовой литературы и искусства в 40-х годах, формировалось не только в процессе накапливания опыта прямого изображения окружающей общественной жизни, но и в недрах романтического представления о мире. С другой стороны, романтический пафос русской живописи этого времени приобретает порой риторический, внешний характер, получает налет мистической экзальтации; романтическое воображение порой снижается до банальной экзотики «восточных» мотивов или псевдонародных сценок из жизни южных и восточных народов. В романтизме как художественном направлении нарастают кризисные черты. Своеобразной кульминацией этого процесса был известный

75. Н. Крылов. Зима. 1827 г.

в истории русского искусства провал романтической темы «Пир в Валгалле» в качестве сюжета конкурсной картины при выпуске академистов 1863 года. В глазах будущих основателей Товарищества передвижных художественных выставок сюжет из скандинавской мифологии был, естественно, чудовищным анахронизмом.

Особенности романтизма второй трети века отчетливо ощутимы в исторической живописи, в произведениях Брюллова, Бруни, Басина, Ломтева, Ал. Иванова и многих других.

В отличие от типичной исторической картины классицизма конца XVIII — начала XIX века, с ее четким логическим делением немногочисленных персонажей на главные и второстепенные, со статичностью действия и нравоучительным сюжетом, здесь мы видим толпы смятенного народа, преследуемого неотвратимым роком, припадающего в поисках спасения и истины к стопам пророков и подножиям идолов. Интерес к трагическим сюжетам, к массовым сценам, к переломным моментам в истории народов, несомненно, отражал ту общую атмосферу надвигающихся социальных бурь, которая создавалась в Европе, потрясаемой революционными событиями конца 20-х — 40-х годов, и, в частности, отражал настроения, царившие в России накануне крушения всей ее феодально-крепостнической системы.

Яркие произведения русской исторической живописи 30-х — 40-х годов были созданы К. Брюлловым, стяжавшим к тому же славу превосходного портретиста и замечательного педагога.

В 1822 году Брюллов, сын академика, окончил Академию художеств в Петербурге по классу исторической живописи и был отправлен в Италию в качестве пенсионера Общества поощрения художников. Здесь в первые же годы им было написано несколько жизнерадостных, эффектных по живописи, романтических по своему общему замыслу картин, хранящих, однако, твердую основу школы классицизма, выражающуюся в простой, логически ясной композиции, блестящем рисунке, отчетливости построения объемной формы. В это время была написана «Вирсавия» (1832, ГТГ). Глубокая теплая тень развесистого дерева, сияние светлого обнаженного тела, по которому скользят рефлексы от освещенной поверхности бассейна, насыщенные красные и синие тона богатого восточного наряда, сброшенного библейской красавицей, темная кожа маленькой негритянки, оттеняющая белизну тела Вирсавии,— во всем чувствуется художник-романтик, ищущий ярких экзотических мотивов. Но при всей его внешней импозантности образ, в сущности, лишен достаточно убедительного эмоционального содержания. Оттенок чего-то внешнего, поверхностного, ощущаемый в этом полотне, ляжет в будущем на часть композиции Брюллова. В этом не только свойство его таланта, но и некоторые черты нового этапа развития романтизма в русской художественной культуре.

Главное произведение Брюллова — большое историческое полотно «Последний день Помпеи» (1830—1833, ГРМ, *илл. 80*). Замысел картины романтичен. Художник представил зрелище трагической гибели людей в момент исторической катастрофы. Драматизм сюжета, по мнению А. И. Герцена, был отголоском революционных событий середины 20-х годов в самой России и той атмосферы политической реакции, которая установилась после подавления восстания декабристов. И даже если это положение несколько прямолинейно, все же несомненно, что картина отражает то общее ощущение зыблемости извечных и привычных жизненных устоев, которое, несомненно, могло возникнуть у современников исторических событий в Европе конца 20-х — начала 30-х годов.

Романтическое решение картины в ярких цветовых и световых контрастах, данных широкими планами, призвано объединять толпу в нечто эмоционально единое. Однако этот замысел вступает в противоречие с традиционной классицистической компоновкой групп. Для Брюллова пластическая выразительность полуобнаженной человеческой фигуры, замкнутой в своем контуре, остается здесь самым главным средством изъяснения темы. Все это мешает внутреннему единству картины, придает ее образам некоторую натянутость, а мысли художника известную прямолинейность. В то же время следует признать, что в физически совершенных, исполненных душевного благородства героях картины чувствуется отзвук идеалов классицизма, той веры в прекрасную природу человека, которая свойственна была лучшим людям начала столетия. По мнению многих современников моральная и физическая красота героев картины была более действенной и впечатляющей, нежели трагизм обстоятельств *(илл. 79)*. Это было естественно: как человек и как художник Брюллов сложился еще под влиянием представлений и понятий первой трети столетия.

Несмотря на некоторые противоречия, «Последний день Помпеи» как историческая картина был безусловно шагом вперед в русской живописи. В поле зрения художника впервые попадает не отдельная героическая личность, а исторические судьбы народа. В этом было одно из главных достижений исторической картины эпохи романтизма, открывавшей возможность более объективной трактовки исторического процесса. Новым для русской исторической живописи явилась и та мера

76. А. Тыранов. Вид на реке Тосно. 1827 г.

внимания, которую художник уделил обстановке действия, наблюдаемой им в натуре на раскопках Помпеи, мера стремления к историческому правдоподобию изображенного.

«Последний день Помпеи» и для самого Брюллова-историка был наибольшим достижением. Романтизм «Нашествия Гензериха на Рим» (1834—1835, ГТГ) несколько театрален, полотно перенасыщено «ужасными» подробностями; наброски «Отступления Наполеона из Москвы» (1836), задуманного в год возвращения художника в Россию, слишком эскизны и не позволяют судить достаточно обоснованно о характере замысла. В «Осаде Пскова» (1839—1843, ГРМ) трактовка эпизода отечественной истории носит оттенок внешний, почти сближающийся с официозной трактовкой «православия» и «народности». Эскиз огромной картины «Всеразрушающее время» не убедителен в своем наивном романтическом аллегоризме.

Романтический замысел в соединении с изобразительными приемами классицизма находим мы и у Ф. Бруни в его картине «Медный змий» (20-е гг.—1841, ГРМ). Это огромное полотно целиком принадлежит своей эпохе и массовостью изображенной сцены и драматизмом действия. Ма́стерская по композиции, по рисунку отдельных групп и фигур, картина производит несколько противоречивое впечатление. С

77. Неизвестный художник круга Венецианова. Мальчик с игрушками (В. Д. Философов). Первая половина XIX в.

большой убедительностью изображая борьбу различных чувств в душе отдельных героев, художник придает общему решению сюжета некую мистическую настроенность, трактуя свой сюжет как торжество религиозно-мистических начал.

Романтическую концепцию исторической картины мы находим и в творчестве Н. Ломтева, ученика Бруни. Цветовое решение — самая сильная сторона его небольших, эскизно написанных полотен. Цвет, взятый в довольно сложных тональных градациях, играет у него бо́льшую роль, нежели у Бруни и, может быть, у Брюллова. Именно с помощью цветовых акцентов художник раскрывает драматизм многолюдных сцен в своих картинах. Однако в основе его композиционных построений лежит, как правило, классицистический принцип равновесия пластических масс, а в приемах построения отдельных групп чувствуются традиционные академические навыки, восходящие к тем же классицистическим нормам.

Брюллов был одним из самых значительных и самых популярных русских портретистов своего времени. В этом жанре он был очень разнообразен. В его творчестве и большой репрезентативный портрет, изображающий человека во весь рост в окружении многочисленных аксессуаров, и портретные изображения более простые по замыслу, погрудные и поколенные. В портретных работах Брюллова отчетливо ощутим присущий эпохе процесс постепенного формирования в недрах романтизма более непосредственного восприятия человеческой личности в ее конкретных социальных чертах.

Портреты, написанные во время пребывания Брюллова в Италии, то есть в 1820 и первую половину 30-х годов, в целом романтичны по своему замыслу. Таков автопортрет (начало 30-х гг., ГРМ), написанный в период работы над «Последним днем Помпеи», и, вероятно, в известной мере подготовляющий собой один из ее образов: молодого художника, пробирающегося сквозь толпу с ящиком красок и кистей на голове. Холодноватый эгоцентризм портрета отражает черты романтического идеала красивой и гордой личности, стоящей выше окружающего. Этот идеал резко отличен от лирической, человечной романтики портретов Кипренского начала XIX века. Более внешним оказывается и романтизм парадных портретов Брюллова того времени. Однако во многих случаях, когда человек по-настоящему увлекал художника, он создавал в романтическом ключе значительные портреты.

Особенно удачен портрет Самойловой с воспитанницей Амацилией в маскараде (ок. 1839, ГРМ, *илл. 83*). Здесь в насыщенном цветовом контрасте синего и красного художник создает впечатляющий образ одной из светских женщин того времени, известной своей оригинальностью и независимостью. Простота композиции, построенной на классическом равнобедренном треугольнике, лаконизм цветового звучания немногочисленных насыщенных тонов — все это придает портрету большую декоративную выразительность, почти монументальность. Открытое, светлое лицо женщины в обрамлении густых черных волос на фоне огненно-красного занавеса, одеяние маскарадной королевы, ниспадающее широкими складками, загадочная девушка-ребенок в восточном костюме, жмущаяся к ее коленям, пестрая толпа масок в глубине зала — все это сообщает образу портретируемой романтический колорит.

78. Г. Сорока. Кабинет в имении «Островки». 1844 г.

Брюллов создает целый ряд портретов, где, находясь в пределах общей романтической концепции образа, дает убедительную конкретную характеристику человека, открывающую его реальный жизненный облик (*илл. 82*). Тем самым художник улавливает многие черты русской действительности тех лет, не впадая в бытовизм. Романтическое начало при этом выражается в акцентировке эмоциональной жизни человека, в динамичности композиции, в насыщенности и напряженности цветового решения портрета.

Таков, например, портрет Н. В. Кукольника (1836, ГТГ, *илл. 81*), где образ романтического поэта становится почти что пародийным, настолько ярко и сочно раскрыты здесь противоречивые черты модели. Перед нами Кукольник-жуир, Кукольник — модный поэт и позер и в то же время Кукольник-артист, восприимчивый и чуткий ценитель искусства, человек, с которым могли делиться своими творческими замыслами Глинка и Брюллов.

Брюллов известен также как блестящий мастер карандашного и в особенности акварельного портрета. Наряду с интимными, свободными по исполнению небольшими портретами карандашом и кистью (портрет М. П. Кикиной, около 1820, акварель, ГТГ; автопортрет, сепия, 1833—1835, ГТГ), он создает целый ряд больших листов, исполненных прозрачной акварелью, почти без примеси белил и лака. Часто это групповые изображения; модель обычно представлена в рост, в окружении многочисленных, тщательно разработанных аксессуаров. Техника акварельной живописи в той форме, в которой она сложилась в первой половине XIX века, достигает именно в этих портретах своего совершенства. Прозрачность красок, положенных тонким просвечивающим слоем, светлые, сияющие тона, необычная легкость мазка и мастерство заливки больших поверхностей сообщают жизнерадостность и приподнятость образу портретируемого, удивительную красоту и нарядность портрету. Таковы, в частности,

79. К. Брюллов. Последний день Помпеи. 1830—1833 гг. Фрагмент

80. К. Брюллов. Последний день Помпеи. 1830—1833 гг.

портреты Олениных (*илл. 85*), О. П. Ферзен на ослике (1835, ГРМ), юных супругов Нарышкиных, изображенных на верховой прогулке (1835, ГРМ), известного героя Севастопольской обороны В. А. Корнилова в молодости на борту брига «Фемистокл» (1835, ГРМ).

Акварель Брюллова не была одиноким явлением в искусстве своего времени. 20-е — 40-е годы стали расцветом портретной акварели, сменившей портрет карандашный, господствующий в начале XIX столетия. Акварельный портрет, порой несколько романтизирующий облик изображенного, всегда изящный и нарядный, чрезвычайно широко распространяется в это время.

Ученик Брюллова Г. Гагарин оставил след в истории русской графики как виртуозный мастер артистического портрета-наброска, легкого, изящного, меткого, порой не лишенного едкости. В целом ряде портретов, созданных художником во время пребывания на Кавказе, мы видим, как гагаринский рисунок, не теряя своего артистизма, становится серьезным и проникновенным. В качестве примера можно привести рисунки: «Казачка станицы Червленной Аксинья Федюшкина», «Казак Федюшкин», портрет В. И. и А. В. Арнаутовых (начало 40-х гг., ГРМ), Чолокаевой (*илл. 86*).

Очень интересны акварели Александра Брюллова, во многом близкие по характеру к работам его брата Карла. Акварельному портрету отдали дань Т. Шевченко, Н. Бестужев.

Однако наиболее значительным после К. Брюллова мастером акварельного портрета 20-х — 40-х годов был П. Соколов (*илл. 87*). Не задаваясь большими целями, он стремится найти в человеке поэтические или гармонически ясные стороны духа, стараясь оставаться по возможности правдивым. Его работы 10-х годов исполнены карандашом и принадлежат к типу портрета, созданного в этой технике Кипренским. Собственно акварельный портрет разрабатывался Соколовым в 20-х — 40-х годах. Ранние работы в этой области близки технике миниатюры на кости (портрет декабриста Н. М. Муравьева, акварель, 1824, Всесоюзный музей А. С. Пушкина, Ленинград; портрет Н. В. Кочубей, акварель, 1821, ГТГ). В качестве образчиков развитой

81. К. Брюллов. Портрет Н. В. Кукольника. 1836 г.

акварельной техники Соколова могут быть названы портреты Н. Н. Раевского-старшего (1826, Всесоюзный музей А. С. Пушкина), фрейлины Е. П. Бакуниной, предмета юношеской любви А. С. Пушкина, П. С. Нахимова, инспектора Московского университета (ГТГ), И. И. Клодт, жены скульптора Клодта (1845, ГТГ). Эти акварели раскрывают разные аспекты Соколова-акварелиста.

В 50-х годах акварельный портрет начал постепенно вырождаться, все более и более теряя свою специфику и приближаясь по манере к технике маслом. Одновременно новую трактовку получает портрет карандашный. Вместо мягкого, жирного итальянского карандаша появляется острый, суховатый графит, заметно стремление к более сдержанной форме (граничащей порой с ее обедненностью), к простоте и конкретности характеристики.

В графическом портрете особенно отчетливы поиски нового образа современника, новое понимание общественной значимости человека. Характерный пример — портреты художника К. Горбунова, популярного в литературных кругах середины столетия, оставившего целую галерею портретов передовой, демократически настроенной русской интеллигенции. Его типичнейшей работой является портрет В. Г. Белинского (1843, ГТГ). В рисунке чувствуется сухость формы, жесткость штриха. Однако образ в целом обладает безусловно незаурядной выразительностью. Она — в особенной серьезности и проникновенности отношения к модели, в какой-то новой одухотворенности образа, проникнутой демократизмом 40-х годов.

К этому же кругу творческих исканий принадлежит и графика позднего Шевченко [24].

Наибольшей выразительности графический портрет второй трети XIX века достиг в творчестве известнейшего жанриста П. Федотова (о нем см. ниже). Дружески-интимный по характеру, он очень скромен, но выразителен в своей графической форме, в которой ощущается влияние гибкой, мягкой и вместе с тем упругой линии рисунков Брюллова. Чисто жанровая непринужденность компоновки портрета, отсутствие интереса к какой бы то ни было форме приукрашивания модели — во всем чувствуется нарастание свойственных времени тенденций непосредственного отражения действительности.

20-е — 40-е годы — заключительный этап развития камерного портрета конца XVIII — первой половины XIX столетия. В середине века этот портрет в основном утрачивает свою художественную специфику и

82. К. Брюллов. Портрет М. Ланчи. 1851 г.

83. К. Брюллов. Портрет Ю. П. Самойловой с воспитанницей Амацилией. Около 1839 г.

84. К. Брюллов. Греческое утро в Мираке. Акварель. 1835 г.

превращается в один из видов удешевленного, массового портрета, безуспешно конкурируя с дагерротипом. Во второй половине XIX столетия камерный портрет развивается уже другими путями.

Возвращаясь к К. Брюллову, следует остановиться на его деятельности как профессора петербургской Академии художеств. Брюллов-педагог также сыграл большую роль в дальнейшем развитии русской реалистической живописи. Существенное место в формировании молодых художников отводилось работе с натуры, изучению натуры в ее конкретном облике, что не мешало Брюллову в то же время воспитывать вкус к композиции, к обобщенному ви́дению формы и цвета.

Многих молодых почитателей Брюллова увлекали чисто внешние стороны его таланта: артистизм, феeричность его романтических полотен. Так сложился круг эпигонов Брюллова, развивающих наименее сильные, наименее ценные стороны творчества художника. Однако среди учеников были и такие, которые правильно поняли его призыв к изучению натуры — А. Агин, Т. Шевченко, П. Федотов.

Среди воспитанников Брюллова было немало уроженцев национальных окраин России. В разное время под его руководством развивались, кроме знаменитого певца Украины Т. Шевченко, украинцы Ф. Ткаченко и Д. Безперчий, армянин Я. Овнатанян; указаниями Брюллова пользовался и известнейший маринист середины XIX века И. Айвазовский. Учениками Брюллова были также Г. Майсурадзе, А. Станкевич, Ф. Горецкий, Г. Будковский. Почти каждый из них в той или иной степени, теми или иными путями соприкоснулся со своей национальной художественной культурой, обогатив ее в меру своих возможностей элементами нового, современного художественного миропонимания.

85. К. Брюллов. Портрет Г. Н. и В. А. Олениных. Акварель. 1827 г.

86. Г. Гагарин. Портрет Чолокаевой. Карандаш. 40-е гг. XIX в.

Некоторые стали учителями рисования в различных учебных заведениях у себя на родине.

Романтические тенденции, присущие эпохе, нашли свое выражение и в пейзажной живописи. В этом отношении характерно творчество М. Воробьева. Будучи всего лишь на четыре года старше Сильвестра Щедрина, он почти одновременно с ним окончил курс в Академии художеств; однако наиболее отчетливо его индивидуальность проявилась много позднее, нежели у Щедрина,— в 30-х — 40-х годах. Его искусство по существу принадлежит иному по сравнению с Щедриным периоду развития романтических тенденций в русском искусстве.

Печать подчеркнутой патетичности, лежащая на большей части проявлений романтизма во второй трети века, присуща и Воробьеву. Его пейзажам свойствен своеобразный пафос масштабов: огромность пространств, бесконечная удаленность перспективы, сопоставление больших масс света и тени, порою — резкий контраст первого «кулисного» плана пейзажа с удаленными в пространстве глубинными планами. Иногда размеры человеческих фигур несколько приуменьшены пропорционально архитектуре, с тем чтобы подчеркнуть «пафос размеров и расстояний». В лучших работах Воробьева эти черты слагаются в убедительный в своей цельности художественный образ. Таковы «Осенняя ночь в Петербурге» (1835, ГТГ), «Набережная Невы со сфинксами у Академии художеств» (1835, ГРМ), «Лунная ночь в Петербурге» (1835, Всесоюзный музей А. С. Пушкина), «Иерусалим ночью» (ГТГ).

По характеру тематики Щедрину в известной мере близок его младший современник М. Лебедев, ученик М. Воробьева. Природа Италии в картинах Лебедева скорее великолепна, нежели проникновенно-лирична; приподнятый, мажорный тон его работ ближе русскому романтизму второй трети XIX века. Образ Италии, созданный Лебедевым, порой напоминает тот, который мы наблюдаем в итальянских жанрах К. Брюллова, свидетельством чего служит «Вид окрестностей Альбано близ Рима» (1836, ГТГ) или превосходно написанная, но не оконченная «Аллея в Альбано» (ГТГ). В этих пейзажах, как и в пейзажах Щедрина, разрабатываются приемы пленэрной живописи, однако по своему характеру эти приемы ближе тому пониманию живописи на открытом воздухе, которое мы находим в тех же жанрах К. Брюллова [25].

Движение к пленэризму в сугубо своеобразных формах мы можем увидеть в творчестве Венецианова и его учеников, где происходит постепенное сложение русского национального пейзажа, и в некоторых эскизах братьев Никанора и Григория Чернецовых, учеников Воробьева. Их творчество, впитав некоторые

87. П. Соколов. Портрет графини Воронцовой. Акварель. Вторая четверть XIX в.

88. А. Мартынов (?). Екатерининский канал. 1810 г.

опыты венециановской школы, развивалось в традициях видового пейзажа второй трети XIX века, в тех его формах, которые разрабатывали М. Воробьев и некоторые другие его современники. Наконец, подлинно глубокую разработку проблемы пленэра получат у Ал. Иванова.

Творчество Ал. Иванова — самое значительное явление в русской живописи 30-х — 50-х годов и одновременно одна из вершин русского искусства XIX столетия. Современники считали его «принадлежащим к небольшому числу избранных гениев, которые решительно становятся людьми будущего». В искусстве Иванова нашли свое отражение два процесса, характернейших для живописи тех лет: разработка новых методов аналитического изображения окружающего мира и стремление к большим обобщающим темам, позволяющим осмыслить сущность социальных процессов истории и современности.

Как Щедрин и Брюллов, он принадлежал к художественной среде по своему рождению: его отец, Андрей Иванов, был профессором петербургской Академии художеств, куда одиннадцати лет поступил и Александр. После окончания Академии Ал. Иванов был отправлен в 1830 году на средства Общества поощрения художников в Италию, где провел в напряженнейшем труде более двадцати лет. Вернувшись в середине 50-х годов на родину, художник умер внезапно от начавшейся тогда в Петербурге холеры.

Первые же серьезные работы молодого Иванова характеризуют его как чрезвычайно вдумчивого и глубокого человека, добросовестного и прекрасно подготовленного художника. Та серьезность, с которой русская Академия первой четверти XIX века относилась к созданию большой тематической картины, именно в искусстве Иванова принесла свои наиболее ценные плоды. Это хорошо видно уже в ученической работе художника «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (1824, ГТГ).

Самая интересная и значительная из первых работ, исполненных в Италии,— картина «Аполлон, Кипарис и Гиацинт, занимающиеся музыкой» (1831—1834, ГТГ). Она типична для своего времени лирическим,

89. Ал. Иванов. Мальчик, играющий на свирели. Рисунок к картине «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением». Конец 20-х — начало 30-х гг. XIX в.

романтизированным осмыслением традиционных образов классицизма *(илл. 89)*.

С первых же лет жизни в Италии художник постоянно ищет какого-либо значительного сюжета для картины, который позволил бы ему затронуть кардинальные проблемы развития человечества. После длительных размышлений он остановился на том эпизоде евангелия, где Христос впервые появляется перед народом. Избранный им сюжет Иванов трактовал не столько в религиозном, сколько в философско-историческом плане. Причем по мере работы именно последняя тенденция все время углублялась и увлекла его в конце концов в сферу новых исканий, дающих новые, интереснейшие истолкования традиционных сюжетов библии и евангелия.

«Явление Христа народу» (1837—1857, ГТГ), поглотившее почти всю творческую жизнь художника, должно было, по мысли автора, выражать «сущность христианства», тот нравственный переворот, который произвело учение Христа с его этическими и социальными идеалами. Утверждение христианской религии воспринималось Ивановым как явление исторически прогрессивное, как определенный этап в духовном развитии, поднявший человечество на новую ступень нравственного совершенства.

Характерна трактовка образа Иоанна Крестителя, приобретающего в общей концепции картины значение пророка — глашатая истины, обличителя пороков. Призывы Иоанна Крестителя, по мнению Иванова, должны были пробудить от «векового безмолвия» народ древней Иудеи, находившийся под двойным — национальным и социальным — гнетом, дать волю дремлющему в глубинах его сознания «желанию свободы и независимости». Такое понимание образа пророка было типичным в современной передовой русской литературе, примером чего может служить поэзия декабристов и «Пророк» А. С. Пушкина. Одновременно образ Иоанна Крестителя в известной мере, опосредствованно отражает присущее Иванову возвышенное понимание роли современного русского художника как учителя нравов, просветителя и духовного вождя своего народа, понимание, восходящее к воззрениям русских любомудров. Таким образом, искания Иванова оказываются в сфере мессианских представлений русских романтиков [26].

Картина потребовала огромной подготовительной работы, которая продолжалась в течение всего времени пребывания художника в Италии и во многих случаях по характеру художественных задач далеко выходила за пределы чисто вспомогательного материала. Художник много путешествовал по Италии, изучая ее классическое искусство, штудируя античные подлинники, Леонардо, Рафаэля и в особенности колористов Венеции.

Жизнь Иванова полна была беспримерного, неустанного стремления к истине в искусстве. Совершенно лишенный самомнения, он с глубочайшей серьезностью относился к каждой интересной мысли и новой идее, высказанной людьми, которым он доверял. Его вечно ищущая мысль безошибочно находила дорогу к лучшим умам своей эпохи. У него сложилась многолетняя своеобразная и глубокая дружба с Гоголем. У Герцена искал он ответа на важнейшие вопросы современности. В конце 50-х годов, едва появившись на родине, буквально в первые же дни, Иванов находит общий язык со Стасовым, этим страстным проповедником нового слова в искусстве, и с Чернышевским, чьи эстетические взгляды дали теоретическое обоснование новой эпохе в развитии русского искусства. И не только находит общий язык, но и завоевывает их уважение глубиной и современностью своих воззрений на задачи искусства.

Столь же тщательно, как и философская сущность темы, разрабатывалась Ивановым и художественная форма картины. Общая композиция искалась в эскизах, впитавших в себя, помимо усвоенных в Академии методов и приемов, открытия, вытекавшие из изучения классического искусства Италии. Наконец, своеобразной пробой сил явилась картина «Явление Христа Марии Магдалине после воскресения» (1836, ГРМ). Присланная в Петербург, она имела большой успех и принесла Иванову звание академика исторической живописи.

Однако наиболее интересная часть подготовительной работы над «Явлением Христа народу» — натурные штудии художника *(илл. 91)*. Каждый персонаж картины, каждый кусочек ее пейзажа, каждая группа тщательно прорабатывались на натуре во всех возможных вариантах. Отбирая из них самые удачные, пользуясь, по его собственным словам, «методом сравнения и сличения», Иванов находил наиболее выразительное решение образа и включал его в картину. Характерны, например, этюды к образу Иоанна Крестителя, среди которых мы видим профильный портрет итальянки с огромными, скорбными глазами и изможденным, желтым лицом, голову юноши с мужественными и прекрасными чертами и, наконец, написанные уже не с натуры различные варианты профиля аскета с характерными чертами худощавого благородного лица, с глубоко сидящими глазами и спутанной копной тусклых волос. Типичны этюды головы раба, где художник шел от первых решений, в которых преобладают черты, говорящие о долгих физических

90. Ал. Иванов. Явление Христа народу (Явление Мессии). 1837—1857 гг.

страданиях, подавляющих в человеке все человеческое. Последние варианты этюдов свидетельствуют о том, что внимание художника сосредоточилось на духовном мире страдающего человека.

В процессе работы возникали этюды, уже не имевшие прямого отношения к тому или иному образу, той или иной части картины. Художник ставил в них самостоятельные задачи претворения натуры, оказавшиеся на уровне самых насущных, самых важных проблем современной европейской живописи. Так подошел он к проблеме пленэра, причем дал ей самостоятельное, очень индивидуальное решение.

Типичны в этом отношении пейзажи *(илл. 93)* и серия натурных работ, изображающих обнаженных мальчиков под открытым небом на траве, среди прибрежных камней. Те «холодные тона», которых добивался в свое время Сильвестр Щедрин, торжествуют в этих этюдах. Художник передает глубину пространства и характер объемов точностью соотношений зелени, земли и воды, которых объединяет отражение голубого неба и легкая, почти неощутимая дымка нагретого полуденным солнцем воздуха. В пейзажах с фигурами мальчиков их обнаженные тела несут на себе отсветы голубого неба, зеленые и охристо-желтые отражения травы и земли.

Характерная черта пленэрных исканий художника в том, что они соединяются с классицистической строгостью рисунка и крепким построением объемной формы. Своеобразным критерием для художника остается объективный характер предмета в его реальных категориях формы и цвета.

Картина «Явление Христа народу» — значительный этап в развитии русской исторической живописи *(илл. 90, 92)*. Как и «Последний день Помпеи» Брюллова, она принадлежит романтическому направлению, но в то же время открывает пути объективному пониманию истории в русском искусстве. Находясь в пределах свойственной романтизму идеалистической концепции исторического процесса как смены идейных учений, определяющих собой прогресс человечества, Иванов все же дает в высшей степени глубокое и передовое для своего времени решение исторической картины.

91. Ал. Иванов. Две головы раба. Этюд к картине «Явление Христа народу». 30-е — 50-е гг. XIX в.

Характерно, что Иванов, как Брюллов и Бруни, сосредоточивает внимание не на отдельном герое, а на народной толпе. Разумеется, понятие «толпы» здесь не может быть отождествлено с тем, которое мы встречаем в искусстве второй половины XIX столетия. Действующие лица картины Иванова в большой мере собирательные образы, в сумме своей олицетворяющие человечество во всем разнообразии его нравственных типов или отражающие все аспекты восприятия людьми новой истины. Однако, несомненно, художник мыслит категориями обобщающими, история представляется ему процессом, охватывающим человечество в целом.

Само понимание исторического персонажа носит у Иванова гораздо более конкретный характер, нежели у этих художников. Он стремится представить не только общий характер национального облика, не только различие нравственных типов, характеров и темпераментов, но и специфику социального облика народа, специфику тех общественных отношений, которые должны были, согласно представлениям художника, иметь место в Иудее начала новой эры. Речь здесь идет не только о том, чтобы различить в картине бедных и богатых, сектантов и ортодоксов, аборигенов и римских воинов. Иванов стремится ощутить в толпе некое единое внутреннее состояние, но достигнутое не внезапным испугом перед стихийным бедствием, не животным страхом перед трансцендентными силами, а определенным идейным фактором, который отражает исторический процесс как процесс общественного развития человечества. В этом отношении он глубже своих современников понял задачи исторической живописи.

В картине очень убедительно новаторское понимание закономерностей колорита. Художник прибегает к очень редкому для русской исторической живописи первой половины XIX века решению: действие представлено в рассеянном свете дня, в котором все краски звучат чистым цветом, а глубокие тени исчезают. Однако подлинным синтезом замечательных натурных

92. Ал. Иванов. Явление Христа народу (Явление Мессии). 1837—1857 гг. Фрагмент

штудий Иванова ее нельзя считать. Точно так же не всегда являются подлинным синтезом его портретных этюдов и отдельные образы картины. Характерное для этюдов гуманистическое истолкование духовной жизни человека и реализм пейзажных работ невозможно было свести в единый художественный организм монументального исторического полотна теми средствами, которыми располагал русский художник 30-х — 40-х годов XIX века, прошедший школу академического классицизма.

40-е и 50-е годы отмечены новыми тенденциями в творчестве Иванова. Аналитическая работа ума, обращенная на все то, что современность давала в сфере нового, философско-исторического понимания религиозной проблематики, постепенно все далее уводила художника от интереса к религиозному сюжету как таковому. Политические события в Европе 40-х годов, в частности революция 1848 года, мысли о необходимости создания искусства, более непосредственно отвечающего вопросам современности, изучение новейших трудов по истории и археологии — все это вело художника к иным горизонтам. Именно в тот период своей жизни обращается Иванов к Герцену, к Чернышевскому, стремясь осмыслить требования современности к искусству. Эпистолярное наследие Иванова позволяет утверждать, что он стремился силу искусства поставить на службу подлинным потребностям исторического развития русского народа как нации.

Желая создать искусство в полном смысле слова современное, художник задумал цикл монументальных росписей, которые, будучи помещенными в специальном здании, могли бы служить просвещению и нравственному воспитанию русского народа. Исходя из «последних положений литературной учености», Иванов хотел представить повествования библии и евангелия в одном ряду с мифологическими циклами других народов древности, раскрыв тем самым их историко-культурную и философскую основу. Для русской культуры своего времени это было шагом, неслыханным в своем новаторстве. Раскрывая тематику Ветхого и Нового завета в связи с аналогичными темами и сюжетами мифологии Греции и Древнего Востока, Иванов рассматривал ее в тесной связи с реальной жизнью, историей и духовной культурой этих народов. Иванов как исторический живописец оставлял позади себя своих современников, открывая исторической живописи горизонты новой, образной выразительности и подлинно научной трактовки истории человеческого общества.

Работа над эскизами для задуманных фресок началась в 40-х годах. Однако грандиозный замысел художника остался неосуществленным. Мысль о создании цикла монументальных росписей, украшающих специальное общественное здание, была утопична для России середины XIX века накануне полного краха ее феодально-крепостнической системы.

Замыслы художника остались во множестве акварельных и карандашных рисунков — так называемых библейских и евангельских эскизов. Они выполнены свободно, уверенным движением кисти поверх наброска итальянским карандашом. Иванов строит каждую композицию, рисуя кистью как карандашом, проходя нейтральным темным тоном основные линии рисунка, подчеркивая объем фигуры, направление складок ткани, основные линии архитектуры. Затем широкими ударами кисти прокладывает цветовые пятна ярких одежд, глубокие тени и световые блики. Иногда, в том случае, когда взята тонированная бумага, объем лепится немногочисленными и точными мазками белил. Каждая композиция предельно ясна в пластике основных объемов, в конструкции пространства, в движении форм. Четкость пространственного построения, обобщенность форм, выразительность силуэта, ритмичность движения — все придает монументальность художественному языку этих небольших эскизов (*илл. 96*).

Художник подчеркивает философские и поэтические стороны библейско-евангельского цикла, раскрывая идеи величия и красоты человека, почти равного божеству в своей внутренней значительности. Величественный, исполненный глубокой сосредоточенности предстоит Захария перед божественным вестником, появившимся в таинственном розово-золотом дыму курений. Возвышен и нечеловечески спокоен Христос в сцене с Никодимом, где его облаченная в красную, плавно струящуюся одежду фигура впечатляюще рисуется на фоне голубых теней ночного Иерусалима. Величавый, как древняя статуя, склонив благородную голову, стоит Моисей, внимая законам Иеговы (*илл. 95*).

Одновременно Иванов очень внимателен к тому специфически образному строю, который присущ религиозным представлениям народов Древнего Востока, к отражению в мифологии их реального жизненного уклада. Божественные вестники Иванова напоминают крылатых существ, известных нам по памятникам Вавилона и Ниневии (*илл. 94*). Иегова в сцене с Моисеем наделен чертами высших божеств древних жителей долины Тигра и Евфрата. Медленный и плавный ритм, в котором движутся персонажи рисунков Иванова, сцены торжественных шествий и неистовых ритуальных плясок вокруг идолов — во всем чувствуется глубокое проникновение в характер древней культуры и прежде всего — в специфику ее изобразительного искусства. Не менее впечатляюще и то чувство меры, с которым художник вносит в библейские сцены чисто бытовые черты. Могучий старик, облаченный в грубую пастушескую одежду, с достоинством и простотой угощает возле своего шатра босоногих странников, в усталых позах расположившихся вокруг блюда с едой, поставленного на куске ткани, разостланной прямо на земле,— Авраам получает пророчество о рождении Исаака. Коленопреклоненная женщина на каменных плитах храмового двора произносит слова молитвы; перед ней старик в одежде иудейского священника держит за руку маленького мальчика. За спиной женщины — склонившиеся в молитве люди, кругом — ритуальная утварь на тонконогих столиках, в глубине двора бродят жертвенные животные, храмовые слуги возле жаровни разделывают жертвенное мясо. Акварель изображает мать Самуила, посвящающую своего сына богу.

Общий характер образного мышления Иванова в библейских и евангельских эскизах романтичен. В сфере романтических исканий эпохи находится само обращение к религиозному сюжету, к таинствам мифотворчества древних народов. Именно романтическому искусству была присуща подобная гиперболизация

93. Ал. Иванов. Вода и камни под Палацуола (монастырь близ озера Альбано). Начало 50-х гг. XIX в.

образов героев народных легенд, эмоциональность изобразительных средств, стремление постигнуть неповторимое своеобразие поэзии искусства далеких эпох истории человечества. Наконец, именно в этих эскизах ярче всего тот интерес к судьбам народов, к стихии толпы, которые характерны для историзма в русской живописи 30-х годов XIX века.

И в то же время именно в этой серии эскизов отчетливее всего происходит разрушение романтического историзма. Стремление постичь подлинные движущие силы истории, глубокое понимание многих элементов мировосприятия древнего народа, реальной жизненной обстановки, в которой происходит действие, выводит художника на путь реалистического развития исторической живописи.

Работы Иванова, привезенные им в конце 50-х годов в Петербург, приняли сдержанно. Мнение широкой публики было ложно направлено пристрастной критикой. Однако лучшая, передовая часть интеллигенции середины века отметила их значительность и необычность. И. С. Тургенев высоко оценил подвиг художника. В. В. Стасов, с его безошибочным чутьем нового, понял в нем «глубокого и истинного реалиста». Н. Г. Чернышевский был поражен прогрессивностью воззрений Иванова на гражданственные задачи искусства. И. Крамской, один из зачинателей искусства критического реализма, высоко оценил живописное новаторство Иванова, глубокий характер его историзма, справедливо угадав, что творчество художника пробудит в умах молодых живописцев «глухую внутреннюю работу» и укажет им новые пути в живописи.

В 30-е — 50-е годы одним из ведущих видов искусства становится графика. Именно здесь получает свое прямое выражение призыв к непосредственному отражению общественной действительности. В это время резцовая гравюра уступает место более гибким техникам. Широко распространяется книжная и журнальная иллюстрация, исполненная гравюрой на дереве.

94. Ал. Иванов. Благовещение. Из цикла «Евангельские эскизы». Акварель, белила. 40-е — 50-е гг. XIX в.

95. Ал. Иванов. Моисей получает скрижали законов от Иеговы. Из цикла «Библейские эскизы». Акварель, итальянский карандаш. 40-е — 50-е гг. XIX в.

96. Ал. Иванов. Богоматерь, ученики Христа и женщины, следовавшие за ним, смотрят издали на распятие. Из цикла «Евангельские эскизы». Акварель, белила. 40-е — 50-е гг. XIX в.

Расцвет иллюстрации и портретной печатной графики свидетельствует о расширении общественных функций искусства. Работы Г. Гагарина типичны для своего времени во всех отношениях. В его наследии традиция виртуозного брюлловского рисунка органически сочетается с задачами нового демократического направления графики. Это прежде всего относится к иллюстрациям, исполненным в конце 30-х годов к повести В. Сологуба «Тарантас», вышедшей в 1845 году. Рисунки, изображающие эпизоды русской жизни, полны тонкого и едкого юмора, порою переходящего в решительную сатиру. Такова известная буквица, изображающая полуразрушенную крестьянскую избу, заслоненную спереди щегольским ампирным четырехколонным портиком. Характерны и рисунки, показывающие сборы тарантаса на московском постоялом дворе, починку тарантаса в дороге и чаепитие.

В 40-х годах впервые в истории русского искусства графика становится одной из главных форм, в которой раскрывается художественное мировоззрение эпохи [27]. Основная заслуга принадлежит книжной и журнальной иллюстрации, сложившейся в процессе роста русской реалистической литературы, и прежде всего иллюстрациям к произведениям Н. В. Гоголя и писателей так называемой натуральной школы. Помимо Гагарина, наиболее заметной фигурой был воспитанник петербургской Академии художеств, ученик Брюллова — А. Агин, чье имя неразрывно связано с именем гравера-ксилографа Е. Бернардского. Как и Гагарин, Агин в своем творчестве обращает традиции высокопрофессионального и артистичного графического искусства Брюллова на решение современной задачи: создание гибкого и многогранного искусства иллюстративной журнальной и книжной графики, непосредственно отражающей самые различные стороны современной художнику общественной жизни. Центральным произведением Агина, несомненно, является созданный в конце 40-х годов известнейший цикл иллюстраций к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя, гравированный на дереве Бернардским (*илл. 101*).

Более ста прекрасных рисунков раскрывают живую картину провинциальной помещичьей России. Гоголевские типы находят здесь убедительное реалистическое воплощение. Не впадая в гротеск, художник наделяет их отчетливыми обличительными тенденциями.

97. П. Федотов. Портрет Н. П. Жданович за фортепьяно. 1849—1850 гг.

Непосредственное отражение общественной жизни во всей ее противоречивой сложности как главный признак реализма XIX века ярче всего проявилось на русской почве в первой половине этого столетия в творчестве П. Федотова. В его искусстве русский бытовой жанр от утверждения положительных ценностей в общественной действительности (как это было у Тропинина, Венецианова и его учеников) перешел к ее критическому осмыслению, обнажению ее противоречий и пороков. Это был новый этап в развитии русского бытового жанра.

В юности Федотов не получил специального профессионального образования. В 1833 году, после окончания Московского кадетского корпуса, он в чине прапорщика поступил на службу в лейб-гвардии Финляндский полк, квартировавший в Петербурге. Одновременно он занимался в классах Академии художеств у баталиста А. Зауервейда, пользуясь, кроме того, советами К. Брюллова. После выхода в 1843 году в отставку Федотов целиком отдается искусству. В конце 40-х годов его искусство завоевывает признание публики. Петербургская Академия присуждает ему в 1848 году звание академика; большой успех имели его работы в 50-х годах в Москве, где они демонстрировались на специальной выставке. Преждевременная смерть оборвала развитие его таланта.

Первые опыты Федотова относятся к области портрета (см. выше), а также батальных сцен, изображающих обычно эпизоды бивачной жизни, которые обнаруживают в нем талант жанриста. Ранние работы художника во многом близки бытописательному направлению русского жанра начала века, представленному рисунками уличных сцен Венецианова, рисунками Орловского, работами Щедровского и других. Однако уже в картине «Передняя частного пристава накануне большого праздника» (1837, ГТГ) Федотов выступает перед нами как сатирик, изображая толпу нагруженных кульками и корзинами купцов, сидельцев и прочих искателей благосклонности полицейского чиновника.

Желание показать своим современникам жизнь в ее противоречиях привело Федотова к целому ряду творческих находок, новых для русской бытовой живописи. Если у Венецианова и жанристов 10-х — 20-х годов сюжет статичен, сведен до минимума и часто служит лишь предлогом, объединяющим в пределах одного рисунка или картины несколько характерных персонажей, то у Федотова сюжет в большинстве случаев гораздо более сложен, более развернут и повествователен. Он служит не сопоставлению, а, напротив, противопоставлению действующих лиц. Сюжет сталкивает их друг с другом в активном противодействии, в котором раскрывается трагическая сущность данной жизненной ситуации, скрытая под благообразным покровом обыденности.

Это качество в полной мере раскрывается в его первой картине — «Свежий кавалер» («Утро чиновника, получившего первый крестик», 1846, ГТГ). На полотне представлен молодой чиновник в жаркой перебранке с кухаркой. Ничтожная натура циничного служаки и пустого человека открывается зрителю именно в живом диалоге действующих лиц.

По тому же принципу динамичного диалога построены и карандашные рисунки Федотова 40-х годов, задуманные как «нравственно-критические сцены из обыденной жизни», чрезвычайно близкие по стилю и тематике уже упоминавшейся иллюстративной графике того времени, в частности работам Агина.

Центральное произведение Федотова, вполне выражающее собой особенности представляемого им этапа в развитии русского бытового жанра,— картина «Сватовство майора» (1848, ГТГ, *илл. 98*). Перед нами типичное явление современной жизни — браки по расчету между купечеством и дворянством. Художник равно высмеивает и «династические» притязания купца, выдающего дочь за дворянина, и корыстные соображения последнего, стремящегося поправить за счет приданого жены свои денежные обстоятельства. В центре — обычная для Федотова группа, раскрывающая в активном противодействии характер ситуации: невеста в смущении вырывается из рук матери, которая хватает ее за юбку, стараясь удержать в комнате. Далее сюжет развертывается в неторопливом повествовании от группы к группе, позволяя вывести на сцену все население купеческого дома. Действия и переживания этих людей сосредоточены вокруг приезда жениха. Именно неожиданность его появления позволяет увидеть зрителю подлинную «простоту» нравов этого «цивилизованного» семейства: жеманство дочери, грубость матери, «патриархальность» быта, где на стол

98. П. Федотов. Сватовство майора. 1848 г.

накрывает кухарка, вина подает сиделец из лавки, а в дверях шушукаются приживалки. Через минуту дочь оправит свое платье, маменька будет любезно улыбаться и кланяться, отец застегнет свой узкий сюртук, с трудом сходящийся на животе, кухарка и домочадцы скроются в задние комнаты.

«Сватовство майора» — произведение зрелого мастера. Это ощущается в простом и логичном построении композиции, в тонком колористическом решении картины. Если «Свежий кавалер» написан еще несколько вяло, перегружен аксессуарами, то в «Сватовстве майора» нет ничего лишнего, все внимание художника сосредоточено на выразительности немого диалога персонажей. Цветовое решение картины построено на богатом, красивом сопоставлении розового, лилового с зеленовато-охристым и желтым. С большим мастерством, с замечательным чувством материала передает художник переливы плотной шелковой ткани, мерцание старой бронзы. Прекрасно написан натюрморт на столе — желтый пирог, серебристая селедка, прозрачный хрусталь, черная маслянистая икра, темно-розовая семга. В облике самой невесты, в линиях ее откинутой головы, в ее жестах, помимо смешного жеманства, ощущается и девичье обаяние, подчеркнутое воздушностью превосходно написанных прозрачных, бело-розовых тканей ее наряда.

В таком чувственном, поэтическом восприятии натуры есть нечто роднящее Федотова с мироощущением человека первой трети XIX столетия. Справедливо замечание одного из исследователей творчества мастера, говорящее о присущем художнику стремлении к совершенству живописи, соответствующему совершенству вещи,— качеству, связывающему Федотова с предшествующим этапом развития русского бытового жанра [28].

50-е годы — новый этап в творчестве Федотова. В это время он создает ряд портретов *(илл. 97)* и такие работы, как «Вдовушка» (1851—1852, ГТГ, *илл.*

99. П. Федотов. Вдовушка. 1851—1852 гг.

100. П. Федотов. «Анкор, еще анкор!». Около 1851 г.

*99*), существующая в нескольких вариантах, и небольшое незаконченное полотно «Анкор, еще анкор!» (ок. 1851, ГТГ, *илл. 100*).

Обличение общественных пороков в «нравственно-критических сценах жизни» сменяется эмоциональным раскрытием трагической безысходности бытия. Внутреннее единство этих творческих аспектов — в неприятии окружающей социальной действительности. Соединение объективного анализа действительности и ее романтического претворения в пределах творчества одного мастера характерно для развития русской художественной культуры середины 30-х — начала 50-х годов. Аналогии мы можем почерпнуть в творчестве Лермонтова, Гоголя, в изобразительном искусстве — у Брюллова, Ал. Иванова.

В обеих упомянутых картинах количество персонажей сведено до минимума, действия в сущности нет, аксессуаров немного. Тема раскрывается в колорите, в пространственном решении композиции, в эмоциональном осмыслении позы и жеста. Одиночество молодой вдовы особенно отчетливо ощутимо благодаря контрасту, в котором ее поникшая фигурка выступает по отношению к сумрачной комнате с оголенными стенами. Художник скрадывает границы изображенного пространства: верх стены срезан рамой картины, угол, в который упирается стена, косо уходящая в глубину, скрыт полумраком. Это делает жилище вдовы неуютным, холодным; зыбкость границ полуосвещенного пространства создает ощущение зыбкости самого бытия юного существа. В известной мере это может ассоциироваться с той асимметрией решения пространства, к которому прибегает Достоевский: неестественно острый, убегающий в темноту угол комнаты Сони Мармеладовой поражает воображение читателя, предваряя тревожно-томительную настроенность сцены, которая должна здесь произойти.

В картине «Анкор, еще анкор!», напротив, пространство стиснуто отчетливыми гранями — балками низкого

101. А. Агин. Чичиков в губернской канцелярии. Лист из альбома «Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души» (СПб., 1846). Ксилография Е. Бернардского

потолка, опорами стен. Точка схода перспективы находится в геометрическом центре полотна, что подчеркивает замкнутость, статичность пространства и вместе с горячечно-красным светом свечи более, чем что-либо другое, раскрывает мысль о безысходности существования офицера.

И в изображении отчаяния одинокой разоренной вдовы и в изображении отупляющего однообразия буден офицера нашла свое наиболее глубокое выражение федотовская скорбь о попранном человеческом достоинстве, об одиночестве человека в мире социальной несправедливости.

Федотов завершает первый этап развития русского бытового жанра XIX века. Именно в этот период ведущая тенденция этого жанра определяется как тенденция демократическая, складываются типы жанрового изображения, приемы раскрытия бытовой темы и появляются художники, целиком посвятившие себя этой теме. В первой трети XIX века основная направленность жанровой живописи заключается в раскрытии положительных, поэтических начал в человеке и его жизни. Затем, во второй трети столетия, в связи с глубокими изменениями всей русской культуры, в жанровой живописи происходит становление аналитического метода, раскрывающего явления жизни в их противоречиях. И здесь первое место принадлежит Федотову. Именно этот метод, углубленный и обогащенный, становится основным для бытового жанра второй половины XIX века.

Театрально-декорационное искусство первой половины XIX века также тесно связано с развитием общих стилистических направлений, присущих русской художественной культуре этого времени в целом. Подобная связь станет тем более ощутимой, если учесть, что в создании декораций принимают непосредственное участие архитекторы (Д. Кваренги, Т. де Томон), а сам жанр классицистической трагедии, начатый А. Сумароковым и продолженный В. Озеровым, Я. Княжниным, в котором действительность выступала в аллегорических образах, взятых из античной мифологии, требовал гармоничного, условно-отвлеченного фона для сценического действия. Не случайно поэтому, что высшие достижения этого искусства относятся к периоду расцвета классицизма и связаны с творчеством выдающегося декоратора Пьетро ди Готтардо Гонзага, приехавшего в Россию в 1792 году.

Блестящий рисовальщик, архитектор, живописец и теоретик искусства, Гонзага утверждал на сцене принципы перспективной архитектурной декорации, достигая в ней редкой композиционной гармонии и монументальности. Фантазия его выливалась в свободные импровизации, не стесненные железной логикой расчетов и рассудочностью эстетического мышления. Виртуозное владение перспективой, иллюзорно передающей пространство, обогащалось эмоциональной одухотворенностью пластических форм. Гонзага мог до бесконечности варьировать архитектурные мотивы дворцов, храмов, галерей, иногда используя в них реальные строения Петербурга. Его отточенное мастерство, безупречный художественный вкус, широта и масштабность мышления сохраняли причастность искусства театра к высокому стилю.

Гонзага принадлежали декорации в Большом и Эрмитажном театрах Петербурга, театрах Гатчины, Петергофа, Павловска. Он оформляет трагедии В. Озерова «Эдип в Афинах» (1804), «Фингал»[29] (1805), балет «Торжество России, или Русские в Париже» (1814), оперу-балет «Принцесса Требизондская» К. Кавоса (1822); создает проект и декорации крепостного театра в Архангельском (*илл. 102*), декорации для Петровского театра в Москве.

Сочная живописная лепка формы, четкость пространственных планов декораций создавали полную иллюзию объемных архитектурных масс, чутко соотнесенных с масштабом человеческой фигуры. Художник сам с предельной ясностью высказал то, к чему стремился в театре: «Никто до меня не пытался добиться экспрессии и трогательности в архитектуре, по крайней мере ни один автор никогда не ссылался на мимику внешности зданий, которую я предпочитаю называть физиономией». И далее: «При содействии моего искусства страсти пронизывали все пространство сцены, запечатлеваясь во всех поверхностях кулис и проявляясь в них так же, как и в осанке актеров, в их физиономиях, даже в содержании слов». Утверждая гармоничное единство целого и частностей, Гонзага требовал

эмоциональной выразительности декораций — этой «музыки для глаз», для которой «нет ничего более безвкусного, чем выставка претенциозных точностей, лишенных смысла» [30]. В декорациях Гонзага к пасторальным балетам, поставленным прославленным балетмейстером Ш. Дидло, преобладают пейзажные мотивы (*илл. 103*). Здесь сказывается влияние сентиментализма: в усилившихся контрастах светотени, движении облаков, лунном освещении, а иногда и в общем идиллическом настроении.

В начале 20-х годов Гонзага отходит от театра. Принципы перспективной архитектурной декорации продолжает его восприемник итальянец Антонио Каноппи — архитектор, скульптор, живописец, ученик Кановы. Однако искусство Каноппи, не лишенное мастерства, не смогло подняться до уровня искусства Гонзага. Оно испытывало заметную двойственность от проникновения в классическую гармонию разного рода сценических эффектов, связанных с развитием на подмостках театра романтических тенденций, а в связи с ними и возросшим интересом к историческим сюжетам. В одних спектаклях — опере «Месть и торжество Амура» (1828, *илл. 105*) — декорации художника обладают величественной ясностью классицистических архитектурных форм и построения пейзажа. В других — мелодраме «Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа (1827) — стремление внести в интерьер элементы конкретного быта, характеризующие моральное падение героя, сочетается с известной выспренностью чувств в самой подаче «убогого» жилища.

Одновременно все большее место в репертуаре петербургских театров начинают занимать спектакли-феерии, чрезвычайно зрелищно и пышно оформленные. С упразднением в начале XIX века партера, где публика могла стоя смотреть спектакль, на что сетовали многие современники («Без партера не развивается в среднем сословии страсти к театру. Жизнь, придаваемая партером, поощряет актеров и заставляет их опасаться найти тут строгих и образованных судий») [31], театры приобретают все более придворный характер. Сами же спектакли сочетают в себе различные виды сценического зрелища, в которых большую роль играет театральная машинерия.

Одним из крупных мастеров, использовавшим различного рода эффекты, разрушения, полеты, был художник Д. Корсини. В его декорациях сначала в Петербурге (1805), а потом в Москве (1819) была поставлена комическая волшебная опера «с большим представлением, украшенная пантомимами, военными эволюциями, сражениями и семнадцатью превращениями» — «Князь-невидимка, или Личарда-волшебник» К. Кавоса.

Наиболее полно подобные тенденции отразило творчество А. Роллера — главного машиниста и декоратора петербургских императорских театров с 1839 по 1879 год, выступившего впервые с декорациями в романтическом балете «Кесарь в Египте» Г. Спонтини (1834), где многие детали, взятые из увражей, художник с археологической точностью внес в общий экзотический пейзаж.

Роллеру принадлежали декорации к операм М. Глинки «Жизнь за царя» (1836) и «Руслан и Людмила» (1842, *илл. 104*), «Аскольдова могила» А. Верстовского (1841), балету «Жизель» А. Адана (1843) и множеству других на петербургской и московской сценах. Романтические тенденции в этих постановках выразились в отходе от принципов «облагороженной природы», в стремлении выразить контрастные стороны действительности, внести жизненные, бытовые черты в сценическую обстановку, а также в своеобразном претворении древнерусского зодчества и памятников архитектуры эпохи Ренессанса, готики, мавританского Востока и пр.

Роллер непринужденно владел сценическим пространством, а неисчерпаемая изобретательность его в области театральной машинерии на русской сцене не знала себе равных, тем более, что деятельность художника охватывает буквально целую эпоху (сорок пять лет). За этот период Роллер вместе с работавшими с ним художниками П. Гонзага, А. Кондратьевым, Ф. Серковым, Н. Федоровым разработал принципы кулисно-арочной системы декораций, дожившей в музыкальных театрах до наших дней.

В Москве, где учреждение императорских театров состоялось в конце 1806 года (до этого существовала только частная антреприза), наиболее крупными театрами были Петровский театр (антреприза англичанина М. Меддокса, театр сгорел в 1805 г.) и построенный в 1808 году по проекту архитектора К. Росси Арбатский театр (деревянный). Последний во время пожара 1812 года сгорел вместе с находившимися в нем декорациями Д. Скотти, гардеробом, реквизитом, и спектакли сначала продолжались в доме Апраксина на Знаменке (в 1815 г. он тоже сгорел), а затем с 1818 года в театре Пашкова на Моховой. Несмотря на скромные по сравнению с петербургскими театрами денежные дотации, спектакли в Москве обставлялись с не меньшей пышностью. Из перечня расходов, затраченных в 1821 году на постановки оперы «Волшебный лес, или Спящая красавица» и балета «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», видно, сколь сложно было их оформление. Здесь и ветряная мельница и занавес, изображающий сельскую местность, и горящий лес, подъемный мост и берега с водой, замок с чудовищами, превращающийся в облако, чудовище, из которого делается пещера, разваливающийся храм и множество других превращений — в облако, камни, кусты и чудища.

Главным декоратором московских театров был И. Браун, машинистом — Бюрсе, костюмы выполнялись по рисункам Локуэса. В одном этом разделении уже обозначались не только черты распада театра как искусства синтетического, но и тенденция к более узкой специализации художников, ведущая к обособленности каждой из них и в конечном счете к возобладанию ремесленничества над общим решением художественного образа спектакля.

В октябре 1824 года в Москве открылся Малый театр, а в январе 1825 — Большой (на месте бывшего Петровского театра). Открытие их было торжественным и зрелищным. Так, в Большом театре после поднятия занавеса, на котором художник И. Иванов изобразил лиру Аполлона на голубом фоне, перед зрителем предстал пролог — «Торжество муз», сочиненный М. Дмитриевым, с гимном, написанным А. Верстовским, музыкой и хоровым пением А. Алябьева. В прологе участвовал великий русский актер П. Мочалов; декорации Иванова, поначалу представлявшие

102. П. Гонзага. Малахитовый зал. Декорация для театра в Архангельском. Первая четверть XIX в.

дикие развалины, благодаря стараниям машиниста Бюрсе молниеносно превращались в храм муз. В финале представления шел балет в трех действиях «Сандрильона» в новых декорациях Брауна, изображавших «готическую комнату с камином, из которого выезжает колесница, галерею и сад». Все костюмы были исполнены по рисункам Локуэса.

Браун становится ведущим декоратором московских императорских театров. Он работает вместе с помощниками В. и П. Барановыми, И. Ивановым. Будучи художником более плодовитым, чем одаренным, Браун создавал сложные и многодельные в техническом отношении оформления. Обладавшие внешней броскостью, они были лишены глубины замысла и подлинной художественной выразительности.

В 40-х годах из Петербурга приезжают декораторы Ф. Серков, Х. Шеньян, а в середине 50-х — М. Шишков, П. Исаков, А. Бредов и другие. Специализация декораторов по различным жанрам театральной живописи становится еще более узкой. Так, П. Исаков и Х. Шеньян пишут архитектурные декорации, а И. Шангин и А. Бредов — ландшафты и пейзажи. «Палитра Бредова в то время считалась наиболее яркой и дерзновенной; с его воздушными горизонтами никто не мог конкурировать»[32]. Однако несмотря на талантливость отдельных художников, на стремление обогатить сценическую обстановку конкретными жизненными наблюдениями и внести свою художественную индивидуальность в зримый облик спектакля, разностильность творческой манеры еще более усугубляла впечатление эклектичности декорационного искусства, развитие которого начинает тормозиться выработкой штампов.

Вместе с тем, если Дирекция императорских театров оказывала поддержку в постановке оперных музыкальных спектаклей, то драматическим спектаклям она не уделяла почти никакого внимания. Неизвестно, в каком оформлении шли пушкинские «Моцарт и Сальери» в 1832 году в Петербургском Большом театре, и «Скупой рыцарь» в 1837 году на сцене Александринского театра. Зато хорошо известно, как сетовал Гоголь на декорации, увидев в 1836 году «Ревизора» в Александринском театре.

103. П. Гонзага. Эскиз завесы к балету «Сандрильона». Первая четверть XIX в.

Особенно жалкое состояние влачило декорационное искусство в Малом театре, где в 40-е — 50-е годы выступают выдающиеся русские актеры. Здесь господствует павильонная система декорации с «дежурными» богатыми и бедными комнатами и менявшимися писаными задниками с незатейливой сельской местностью или средневековыми развалинами.

Кризис классицизма особенно болезненно сказался на этой области изобразительного искусства, испытавшей в первой четверти века один из самых высоких художественных взлетов. Между тем А. С. Пушкин еще в 20-х годах с удивительной прозорливостью заметил глубоко коренящиеся противоречия между самой природой театра, рассчитанного на массового зрителя, и узким кругом избранных, носящих «на лице своем однообразную печать скуки, спеси, забот и глупости, неразлучных с образом их занятий, сии всегдашние передовые зрители, нахмуренные в комедиях, зевающие в трагедиях, дремлющие в операх...». Пушкин считал, «что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина», что «дух века требует важных перемен и на сцене драматической» [33].

В первую треть XIX века русское декоративное искусство развивалось в русле единого большого стиля позднего классицизма, или ампира, связанного непосредственной преемственностью художественных традиций и высокого профессионального мастерства со строгим классицизмом XVIII века. Однако новое направление принесло с собой уже иные эстетические критерии, иное отношение к античному наследию.

В связи с тем, что ведущая роль в развитии этого стиля принадлежала архитектуре, его характерные особенности наиболее наглядно и последовательно могут быть раскрыты на анализе архитектурного декора, решение которого определялось стройной и последовательной декоративной системой. Поверхность стен и перекрытий теперь уже не расчленялась, как в классицизме XVIII века, на несущие части и заполнения, не покрывалась перспективной живописью или многоплановыми рельефами. Все декоративные элементы сосредоточивались в определенных, строго локализованных местах, оставляя свободными большие пространства гладких стен, благодаря чему особенно остро ощущалось их значение как мощной несущей опоры. Глубокие ниши со скульптурой и лепной декор живой

104. А. Роллер. Сады Черномора. Эскиз декорации к опере «Руслан и Людмила» М. Глинки. 1842 г.

игрой своих пластических объемов, контрастным сопоставлением света и тени еще сильнее подчеркивали монолитность массивных стен. С монументальностью архитектурных форм прекрасно гармонировало и все художественное решение лепного декора. Его замкнутые, статичные композиции с ясно выраженной осью симметрии отличались архитектоничностью и ритмической четкостью построения. Несмотря на высокий рельеф, поверхность изображений обрабатывалась обычно довольно плоскостно, и лишь их контуры выделялись глубокими теневыми подрезами. Таким образом, наиболее ярко воспринимался графический рисунок этих изображений, и они не только не разрушали, а скорее подчеркивали плоскость стены (*илл. 106*).

Наиболее характерными мотивами архитектурного декора наряду с такими типичными элементами античной орнаментики, как меандры, пальметки, листья аканта, были также военная арматура, ликторские связки, горящие факелы, лавровые венки, лиры, грифоны, львиные маски и т. д. Хотя все эти мотивы

105. А. Каноппи. Эскиз декорации к балету «Месть и торжество Амура». 1828 г.

широко применяются и в лепном декоре XVIII века, но теперь они даются в иной, более обобщенной, стилизованной трактовке. Характерные для предшествующего периода живые, близкие к природе мотивы растительной орнаментики, выполненные в высоком, выразительно моделированном рельефе, сменяются условными, геометризированными растительными мотивами, легко переходящими уже в чисто геометрические формы. В той же условной декоративной манере трактованы и другие элементы лепного декора. Даже изображения людей или фантастических животных никогда не связываются с каким-то сюжетом, а являются лишь частью орнаментального узора, и их тела часто переходят в цветущую ветку или прихотливо изогнутый лист аканта.

Иногда в общую композицию включаются образы и мотивы, идущие от египетского искусства, мода на которое распространилась в Европе после походов Наполеона в Египет (*илл. 107*). Однако и помимо моды в самой монументальности этого искусства, подчеркнутой симметрии форм, в сочетании внешней статичности с большой внутренней напряженностью можно почувствовать черты, до известной степени созвучные стилю позднего классицизма, основным принципам его декоративной системы.

Для сюжетных рельефов характерно отсутствие многоплановости, реального пространственного окружения, ритмическая организованность и четкость построения, строго вертикальное или вписанное в схему трехугольника расположение фигур, параллельные складки ниспадающих одежд, напоминающие каннелюры колонн. Все эти черты придавали рельефам особую архектоничность, помогали органично входить в общую архитектурную композицию.

Над созданием сюжетных рельефов работал ряд талантливых скульпторов: И. Теребенев, И. Мартос, Г. Замараев, В. Демут-Малиновский, С. Пименов и многие другие. Но наряду с произведениями больших мастеров, предназначенными для наиболее значительных архитектурных сооружений, особенно широкое распространение получают в то время стандартные пластические элементы — фигуры людей, фантастических животных, орнаментальных мотивов, из которых по желанию могли быть составлены различные декоративные композиции. Большинство таких стандартных элементов отличалось достаточно высоким художественным качеством, и их использовали во внутреннем убранстве зданий не только рядовые архитекторы, но и почти все крупные зодчие.

В декоративных росписях особенно широкое распространение получает гризайль, подражающая скульптурным рельефам и выполненная в сдержанной гамме сероватых или коричневатых тонов. Наряду с орнаментикой, близкой к мотивам лепного декора, значительное место занимают и сюжетные композиции на темы античной мифологии, причем здесь также складываются определенные типы орнаментальных и изобразительных элементов, которые повторяются с теми или иными вариантами в различных работах.

Сравнительно с XVIII веком изменяется и характер полихромной живописи. Стремление сохранить плоскость стены заставляет художников даже в огромных тематических полотнах избегать пространственной иллюзорности. В большинстве декоративных росписей

106. Д. Жилярди. Вестибюль в доме Коннозаводства в Москве. 1820 г.

того времени фигуры и пышная орнаментика даны в окружении некой абстрактной среды, часто на фоне блестящей поверхности мраморных стен. Одним из наиболее часто применяемых мотивов служил крайне характерный для всего русского декоративного искусства той эпохи растительный орнамент в виде гирлянд и букетов ярких, объемно трактованных цветов. Колористическое решение полихромной живописи в противоположность строгой тональности гризайля строится на сочетании ярких насыщенных цветов с включением различных оттенков золота и бронзы, придающих этой живописи особую декоративность.

Стенные и плафонные росписи получают в эти годы необычайно широкое распространение. Ими украшают не только интерьеры дворцов и общественных зданий, но и многие значительно более скромные жилые постройки *(илл. 109)*. Правда, если в первом случае они выполнялись такими прославленными декораторами, как Д. Скотти или А. Виги, то в последних их авторами были чаще всего крепостные мастера или неизвестные провинциальные живописцы. Однако и произведения этих художников, в работах которых своеобразно сочетались композиции и мотивы классицизма с яркой красочностью народного творчества, до сих пор восхищают нас своей красотой и декоративной выразительностью *(илл. 108)*.

Живописный и лепной декор гармонически сочетался как с архитектурными формами интерьера, так и

со всей его обстановкой. Обычно архитекторы уделяли большое внимание внутреннему убранству зданий. Нередко они сами рисовали эскизы мебели, осветительной арматуры (*илл. 110*), каминных и фарфоровых ваз, декоративных тканей, ковров, предкаминных экранов и т. д. Крупнейшие зодчие того времени — А. Воронихин, К. Росси, В. Стасов и многие другие создавали великолепные образцы такого внутреннего убранства, где характерные черты стиля получали своеобразное звучание, определяемое творческой индивидуальностью автора.

Так, в работах А. Воронихина можно интересно проследить ту своеобразную стилистическую эволюцию, которая происходит в русском классицизме на грани двух столетий. Если в XVIII веке для творчества этого зодчего были характерны сложно расчлененные пространственные решения интерьера, изысканно тонкая моделировка растительного орнамента, то уже в самом начале XIX века в одном из его лучших произведений — кабинет-«фонарик» в Павловском дворце (1803—1805, *илл. 111*) — проявляются черты нового стиля. Они сказываются в величавой красоте и монументальности этого сравнительно небольшого помещения, в строгом отборе декоративных элементов, их крупных масштабах и органической связи с архитектурными формами. Кабинет разделен аркой, опирающейся на две прекрасные кариатиды (скульптор В. Демут-Малиновский) и отделяющей залитую светом застекленную экседру, перекрытую кессонированным сводом, которая контрастно противопоставлена остальной, затемненной части помещения. Черты нового сказываются также в величавой монументальности и ясном пространственном членении интерьеров Казанского собора (1801—1811) с их колоссальным коробовым сводом, перекрывающим главный неф. Но вместе с тем в особой нарядности декоративного убранства, свободных динамичных композициях рельефов еще чувствуется дух искусства XVIII века.

Наиболее последовательно и четко проявляются характерные черты стиля позднего классицизма в работах В. Стасова. Прекрасным примером может служить выполненное по его проекту убранство кабинета Александра I в Большом (Екатерининском) дворце Царского Села (1820—1825). Здесь все проникнуто той величавой простотой, которая в высокой степени была присуща творческой манере мастера. Гладкая поверхность массивных стен из белого мрамора оживляется живописным фризом и четырьмя сюжетными композициями, вписанными в неглубокие ниши. Обрамленный двумя ионическими колоннами камин и изящная отделка дверей дополняют декоративное убранство кабинета. На фоне стен выразительно рисуются очертания мебели из персидского ореха с удобными, спокойными формами и хорошо найденными пропорциями. Конструктивные членения этой мебели подчеркнуты тонкой орнаментикой из золоченой бронзы. Обилие гладких отполированных поверхностей позволяет любоваться естественной красотой древесины.

Для творчества К. Росси характерна особая пышность декоративного убранства интерьеров, в чем, вероятно, сказалось влияние его учителя В. Бренна и которая, по существу, уже нередко выходила за рамки строгого стиля. Так, например, на выполненных им проектах отделки комнат Зимнего дворца (1817) можно видеть мебель, обильно украшенную позолоченной резьбой, и многочисленные драпировки со шнурами, бахромой и кистями. Очень насыщено декоративными элементами и внутреннее убранство Елагинского дворца (1820—1822), но стилистически оно более выдержанно, особенно в Овальном зале: купольное перекрытие, расписанное гризайлью с мотивами кессонов и арабесками (художник Б. Медичи), нарядная лепка карнизов, сюжетные рельефы (скульптор В. Демут-Малиновский) и рядом спокойная гладь белых стен из искусственного мрамора. В контрастном противопоставлении пышного декора и спокойной глади стен уже ясно ощущаются черты стиля позднего классицизма. Двери из дуба или тополя и выполненная также из тополя по рисунку Росси мебель (мастер И. Боуман), обитая желтым полосатым атласом, вносили в холодную гамму серовато-белых тонов мрамора красочность яркой ткани и живую теплоту прекрасной фактуры дерева. Стройные пропорции и плавные очертания этой мебели хорошо гармонировали с общим стилем интерьера, а ее размеры были согласованы с масштабами архитектурных форм: диваны точно вписывались в простенки между полуколоннами и т. д. Двухъярусная бронзовая люстра с позолотой и рельефным узором (мастер Т. Шрейбер), паркетный пол, искусно выложенный из красного дерева и шафрана (паркетчик охтенский мастер С. Тарасов), завершали убранство зала.

Вместе с Росси в Елагинском дворце работали его постоянные сотрудники живописцы-декораторы Д. Скотти, А. Виги, Б. Медичи, скульпторы В. Демут-Малиновский, С. Пименов и ряд прекрасных мастеров различных видов декоративного искусства. Среди них, кроме упомянутых выше, такой замечательный столяр-краснодеревщик и резчик, как В. Бобков, и многие другие. Это был великолепно сработавшийся творческий коллектив, оформлявший все постройки зодчего и блестяще воплощавший в жизнь его творческие замыслы. Характерно также, что все заказы на мебель, осветительную арматуру, декоративные ткани, вазы и т. д. для Елагинского дворца выполнялись на русских фабриках; А. Я. Булгаков даже назвал убранство этого дворца национальной выставкой [34].

Одним из лучших образцов творчества Росси в области внутреннего убранства зданий, дошедших до нас в сравнительно хорошей сохранности, может служить Белый зал Михайловского дворца (1819—1825, *илл. 112*), над оформлением которого работал тот же коллектив мастеров, что и в Елагинском дворце. Поставленные среди зала стройные колонны коринфского ордера делят его на три части, каждая из которых перекрыта отдельным коробовым сводом, декорированным живописными композициями с фигурами нимф, гениев, путти, арабесками, гирляндами цветов. Красочное богатство росписей, изысканно тонкий лепной декор позолоченных карнизов и капителей колонн, нарядная отделка дверей из карельской березы (мастер В. Бобков) сочетаются в единый художественный ансамбль с резной позолоченной мебелью, состоящей из подстольев с голубыми стеклянными досками, круглых столов, диванов и стульев, обитых голубым штофом с золотыми узорами. Эта обстановка была также выполнена по эскизам Росси, причем архитектор, стремясь подчеркнуть стилистическое единство всего

107. Парадная столовая дворца в Архангельском. Первая треть XIX в.

убранства, повторяет в резьбе на мебели и в орнаментике тканей мотивы лепного декора и росписи стен.

Если сравнить благородную простоту и строгость отделки кабинета Александра I в Екатерининском дворце с необычайной пышностью убранства Белого зала в Михайловском дворце, то легко почувствовать, как, работая даже в рамках одной декоративной системы, каждый архитектор находил своеобразные формы ее художественного воплощения, наиболее полно отвечающие не только функциональному назначению помещения, но и творческой индивидуальности самого мастера.

Стилистическое единство и высокая художественная культура виртуозного мастерства, которые сказываются во всех деталях внутреннего убранства дворцовых и общественных зданий, становятся в первой трети XIX века характерны и для обычного жилого строительства в городах и дворянских усадьбах. Это сказывается не только в красоте декора, но и в прекрасно найденных пропорциях, цветовой гамме, масштабных соотношениях отдельных элементов интерьера и умении гармонически сочетать их в едином декоративном ансамбле. Такому строительству уделялось в те годы большое внимание. Типовые проекты обывательских домов создавали крупнейшие зодчие: М. Казаков, В. Стасов, К. Росси, О. Бове, Д. Жилярди, А. Григорьев и другие. Эти проекты служили в известной степени образцами, устанавливали тот высокий уровень архитектурной композиции декоративного убранства зданий, на который стремились равняться и другие мастера. В отделке интерьеров широко использовали декоративные росписи и лепку (последняя обычно в виде тех стандартных элементов, о которых говорилось выше). Нередко применяли лепные карнизы, ордерные вставки, арки, обрамленные колоннами, причем размеры и общее решение этих архитектурных форм, характерных скорее для монументального строительства, были очень тактично, с большим художественным чутьем согласованы с общим стилем и масштабами небольших интимных помещений. О своеобразном очаровании таких, чаще всего деревянных построек красноречиво свидетельствуют описания современников. «Комнаты чисты, стены расписаны искусной кистью, а под ногами богатые ковры и пол лакированный. Зеркала, светильники, кресла, диваны — все прелестно и, кажется, отделано самим богом вкуса»,— пишет К. Н. Батюшков[35].

Непосредственное влияние оказывало творчество зодчих и на развитие многих областей художественной промышленности. Некоторые крупные архитекторы систематически, в течение ряда лет создавали проекты изделий для производства. Так, Томон в 1804 году был определен на Императорский стеклянный завод «для снабжения его образцовыми рисунками», в 1814 году его сменил Росси. С 1806 по 1848 год на этом же заводе работал архитектор И. Иванов. Сохранился альбом проектов стеклянных вещей Воронихина и прекрасный кувшин от умывального прибора из бесцветного и синего хрусталя с гранью, а также треножники из темно-янтарного стекла с хрустальными чашами, сделанными по его эскизам. Большую роль сыграло творчество этого мастера и в области художественной обработки камня. Он был автором великолепных ваз, чаш, торшеров и большого количества проектов таких изделий (*илл. 115*). Проектировал Воронихин и мебель. Ему, например, приписывают четыре гарнитура из Павловского дворца. Особенно много работал в области прикладного искусства Росси, создававший эскизы мебели, осветительной арматуры, декоративных тканей и различных предметов обихода.

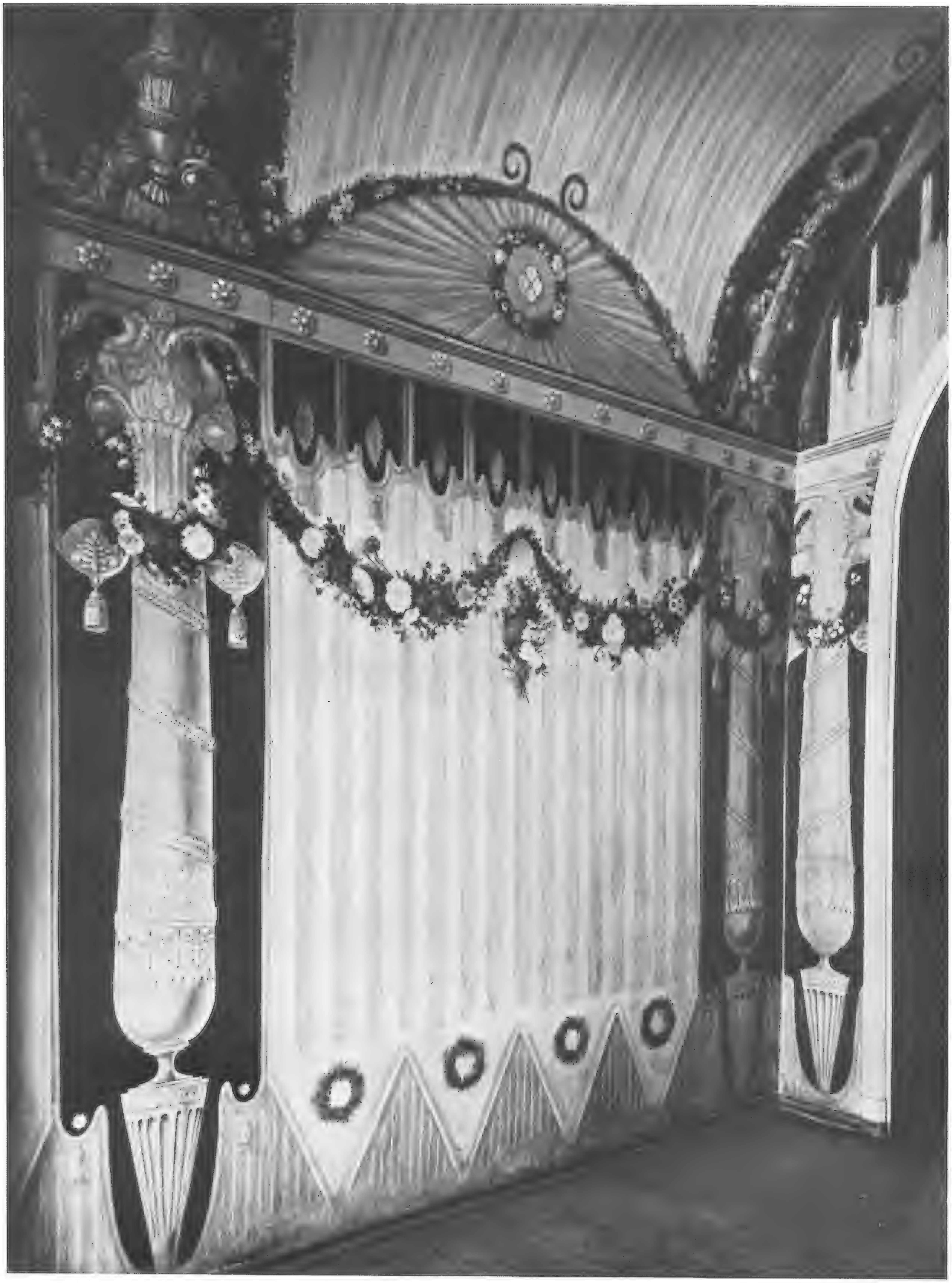
Наряду с архитекторами образцы изделий для художественной промышленности создавали известные мастера и других «знатнейших искусств». Скульптурное отделение на Императорском фарфоровом заводе с 1809 по 1831 год возглавлял С. Пименов, выполнивший за эти годы ряд прекрасных моделей статуэток (*илл. 114*); живописным отделением с 1816 по 1820 год ведал Ж. Свебах, прекрасный мастер миниатюрной росписи на фарфоре, работавший раньше на Севрской мануфактуре (*илл. 113*).

В произведениях этих больших мастеров вырабатывался тот образный строй, та строгая красота форм, та точность прекрасно найденных пропорций, с которыми в нашем сознании ассоциируется представление о стиле позднего классицизма. Такие произведения служили своеобразным камертоном, дававшим основной тон художественному звучанию декоративного искусства своего времени. Прямо или опосредственно они оказали влияние на развитие различных областей этого искусства. Высокий уровень созданных образцов постепенно становился нормой, характерным качеством не только уникальных, но и массовых изделий, органически вливавшихся в русло единого большого стиля.

Однако творчество крупных художников профессионального искусства было все же только одним из компонентов в сложном процессе сложения стиля русского классицизма первой четверти XIX века. Огромную роль здесь играло и творчество сотен тысяч чаще всего безвестных мастеров, руками которых выполнялись прекрасные вещи, оформлявшие всю предметную среду, окружавшую людей того времени. В основном эти мастера были выходцы из народа. Они сохранили еще живую связь с народным творчеством и вносили в создаваемые ими изделия яркий, самобытный колорит, веками выработанное понимание художественной специфики материала и умение выявить его своеобразную красоту.

Важную роль в художественном решении промышленных изделий играл также социальный заказ. Население России в те годы было весьма разнообразным по своему классовому составу, жизненному укладу, эстетическим потребностям и вкусам. Так, если все, что входило в быт придворной знати, было выполнено на уровне лучших образцов западноевропейского искусства своего времени, то в небольших помещичьих усадьбах, разбросанных по самым различным районам России, эти характерные черты бесконечно варьировались, изменялись, приобретали новую, иногда совершенно неожиданную, самобытную трактовку.

От дворян значительно отличалась по своим вкусам и всему жизненному укладу основная масса купечества, сохранившего еще многие патриархальные обычаи и нравы. Довольно широкий круг потребителей изделий художественной промышленности в XIX веке составляли наиболее зажиточные слои крестьянства. В убранстве их жилища и одежде основное место занимали произведения народного творчества, и



108. Роспись коридора в музыкальном павильоне усадьбы Усачевых-Найденовых в Москве. 1829—1831 гг.

109. Роспись плафона в доме Н. С. Гагарина в Москве. 1817 г.

промышленные изделия должны были с ними органически сочетаться.

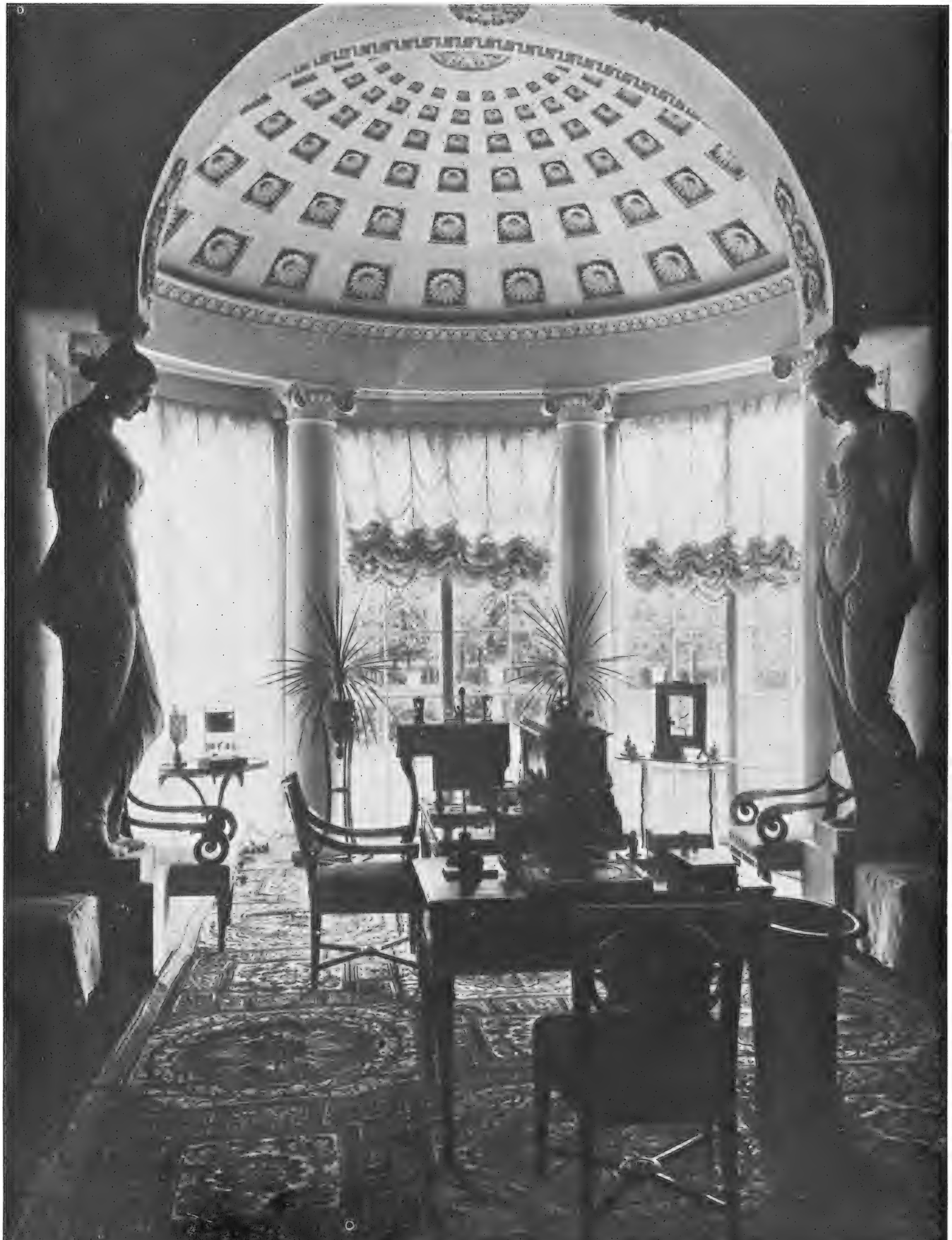
Таким образом, можно сказать, что характерные черты стиля ампир, наиболее четко проявившиеся в искусстве привилегированных классов, подобно расходящимся по воде концентрическим кругам, постепенно замирают на периферии и, наконец, где-то сливаются со стихией народного творчества.

Различное воплощение получают черты этого стиля и в каждой отдельной области декоративного искусства, бесконечно варьируясь в зависимости от специфики материала, традиций мастерства, техники выполнения, а также в какой-то мере от связи с архитектурными формами интерьера, влияние которых иногда было опосредственным, а в других случаях прямым и определяющим все художественное решение вещи.

Особенно тесно было связано с архитектурой мебельное производство. Недаром современники, восхищаясь работами Г. Гамбса, писали: «Все его изделия суть прекрасные образы архитектуры; композиция, пропорции, симметрия и даже все орнаменты по правилам сего искусства» [36]. Наряду с Г. Гамбсом широкой известностью пользовались также мастерские А. Тура и И. Боумана в Петербурге, А. Пика в Москве. Много прекрасных образцов мебели выполняли охтенские столяры-краснодеревщики. В богатых дворянских усадьбах нередко организовывались собственные мебельные производства, где работали крепостные мастера. Изготовлялись самые различные виды мебели: диваны, придиванные столики, кресла и стулья, часто решенные как гарнитуры, а также столы письменные, рабочие, туалетные, столы-консоли под зеркала, секретеры, шкафы, бюро, комоды, свободно стоящие зеркала-псише и т. д.

Для мебели первой трети XIX века характерны простые архитектоничные формы с ясно выраженными вертикальными и горизонтальными членениями, которые еще подчеркивались декором в виде врезанной полоски темного дерева, бронзовых накладок, позолоченной или тонированной под бронзу резьбы. Резьба применялась также в оформлении ножек столов, бюро, секретеров, на прорезных спинках стульев,

110. Бронзовая люстра для Елагинского дворца. По модели С. Пименова. 20-е гг. XIX в.



111. А. Воронихин. Кабинет «фонарик» в Павловском дворце.
1803—1805 гг.

112. К. Росси. Белый зал Михайловского дворца. 1819—1825 гг.

113. Ваза с изображением въезда Александра I в Париж. Роспись Ж. Свебаха. 1818 г. Императорский фарфоровый завод

кресел, диванов и их подлокотниках, на срезанных углах комодов, шкафов и т. д. По своим изобразительным и орнаментальным мотивам она была весьма близка к архитектурному декору. Мы видим здесь такие же профилированные пояски и карнизики, листья аканта, пальметки, овы, розетки, лиры, рога изобилия. Античные или египетские гермы, крылатые львы, грифоны, сфинксы и лебеди, подобно кариатидам, несущим перекрытие, поддерживали крышки столов, подлокотники кресел (*илл. 116*), навершия шкафов. Как и в архитектуре того времени, декор сосредоточивался в определенных местах, оставляя гладкой остальную поверхность изделия, где основным декоративным элементом являлась красота фактуры самого материала. Наиболее характерным для мебели первой трети XIX века было красное дерево, орех и карельская береза. Мастера с замечательным искусством подбирали рисунки древесины, создавая своеобразные композиции, декоративная выразительность которых еще подчеркивалась великолепной полировкой (*илл. 117*).

Черты стиля позднего классицизма сказывались не только в формах и декоре мебели, но в ее пропорциях, масштабах и расстановке. Не говоря уже об изделиях, выполненных по рисункам зодчих и предназначенных для определенных помещений, даже мебель, не имевшая точного адреса, была по существу тоже модульна, так как проектировалась с учетом масштабных соотношений, принятых в строительстве того времени: вышина комнат, ширина простенков, расстояние между окнами и т. д. Обстановка состояла обычно из сравнительно небольшого количества предметов, которые не загромождали помещение, а располагались в красивых, симметрично построенных композициях, хорошо согласованных с архитектурными формами интерьера.

Крайне важную роль во внутреннем убранстве зданий играли декоративные ткани. Ими декорировались стены и обивалась мебель, обтягивались ширмы и предкаминные экраны. Из них делались портьеры, занавеси, пологи над альковами в парадных спальнях и т. д. Умение красиво драпировать потоки живописно падающих складок было доведено тогда до уровня подлинного искусства, имевшего своих высококвалифицированных мастеров. Полы даже в небогатых домах покрывались коврами, гораздо реже встречались гобелены, мода на которые в эти годы по существу уже проходит.

К началу XIX века в России существовало достаточно развитое текстильное производство, причем в 1810—1820 годы оно, как и многие другие области русской художественной промышленности того времени, переживает период расцвета. Для этого была создана материальная база введением повышенных тарифов на ввоз в нашу страну иностранных товаров. Крупные текстильные мануфактуры находились в Московской губернии, например основанная еще в XVIII веке Купавинская шелкоткацкая фабрика в деревне Купавна Богородского уезда, приобретенная в 1804 году князем Н. Б. Юсуповым, и Фрязенская в селе Фрязино тоже Богородского уезда, принадлежавшая до 1822 года Лазаревым, а потом купцам Рогожиным. На обеих мануфактурах вырабатывались узорные штофы, бархат, атлас высокого художественного качества. Производством парчи (*илл. 118*) особенно славились

мануфактуры Полякова, Колокольникова в Москве, Кондрашева в деревне Щелково Богородского уезда Московской губернии и Левиных в Коломне, причем время основания трех последних предприятий также относится к XVIII веку.

В Петербурге лучшие узорные ткани из шелка и полотна выпускала Александровская мануфактура, где создавались даже такие уникальные изделия, как панно с сюжетными композициями и скатерти с видами Петербурга. Близкие по характеру изделия, в частности скатерти с орнаментальными или сюжетными композициями и панорамой города, вырабатывались на Большой ярославской мануфактуре.

Особенного расцвета достигает шелкоткацкая промышленность в 20-е годы, когда на русских мануфактурах начали осваивать жаккардовые станки, значительно облегчавшие и ускорявшие процесс ручного ткачества. Однако и при этом усовершенствовании такие ткани оставались весьма дорогими. В основном они предназначались для двора, придворной знати и других представителей привилегированных классов.

В те же годы в помещичьих усадьбах развивается еще один своеобразный вид узорного ткачества — производство так называемых колокольцовских шалей, основанный на необычайно сложных и трудоемких процессах ручной работы, выполняемой крепостными мастерицами и требовавшей поистине виртуозного искусства. Особенно славились красотой изделий мастерские Н. А. Мерлиной, Д. А. Колокольцова, В. А. Елисеевой, делали шали и на Купавинской мануфактуре. Естественно, что благодаря огромной затрате труда такие шали были крайне дороги.

Наряду с купеческими и помещичьими мануфактурами широкое распространение получают крестьянские шелкоткацкие промыслы, в основном сосредоточенные в Богородском и Коломенском уездах Московской губернии; этими промыслами нередко были заняты целые селения, например Щелково, Зуево, Павлово, превратившиеся позднее в крупные центры текстильной промышленности. Здесь вырабатывались узорные ткани для сарафанов, платки и ленты, шедшие главным образом на праздничные одежды крестьян и среднего купечества.

Вместе с узорным ткачеством развивалась и ситценабивная промышленность. Несколько крупных мануфактур — Прохорова, Титова, Чорокова — работало в Москве и в Павловском Посаде, где наряду с ситцами выпускались и знаменитые павловские платки. Другим важным центром было село Иваново Шуйского уезда Владимирской губернии. Здесь на мануфактурах Ямановского, Соколова, Горелина вырабатывались яркие, красочные набойки, ситцы и полуситцы. Под Петербургом еще в XVIII веке была организована Шлиссельбургская мануфактура, служившая своеобразной школой ситценабивного производства для более мелких предприятий.

В первой трети XIX века ситценабивное производство велось в основном ручным кустарным способом. Появление первых цилиндровых печатных машин в России относится к 1817 году, причем такие машины могли печатать только одноцветные рисунки. Выполнение многокрасочных узоров машинным способом начинает применяться у нас лишь с конца 30-х годов XIX века.

114. Ваза из так называемого Большого гурьевского сервиза. По модели С. Пименова. 1809—1815 гг. Императорский фарфоровый завод

В узорах различных тканей характерные черты стиля позднего классицизма получали своеобразную интерпретацию, определяемую социальным заказом, функциональным назначением и свойствами самого материала. Так, в декоративных тканях, тесно связанных с мебелью и архитектурным декором интерьера, иногда, как мы видели, просто повторялись отдельные его элементы или создавались близкие к нему по стилю композиции с мотивами акантовых листьев, пальметок, меандров, с букетами и гирляндами цветов, вписанных в обрамления простых геометрических форм. Широко применялись и полосатые ткани, вносившие в убранство интерьеров свой четкий ритм.

Так же близки к архитектурному декору тканевые ковры, рисунки которых нередко представляли собой своеобразную перефразировку росписи плафонов или узоров наборных паркетов. Чаще всего это были замкнутые композиции с венком или розеткой в центре и орнаментальной каймой по краям. Другой характерный для того времени тип ковровых узоров напоминал кессонированные перекрытия: все центральное поле ковра декорировалось квадратами, ромбами, кругами или иными геометрическими фигурами, в которые вписывался цветочный орнамент. Эти два вида ковровых узоров отличались в основном своим общим построением, в трактовке же отдельных элементов мы видим сочетание идущей от античности условной орнаментики с растительными мотивами, близкими к формам живой природы. Для таких ковров, как и для декоративных тканей, характерна логически ясная композиция рисунка, оставляющего значительное пространство свободного фона, причем его цвет был той доминантой, которая определяла красочную гамму изделий и придавала их колориту художественную цельность.

С общим стилем интерьеров начала XIX века прекрасно гармонировал и женский костюм, подражавший античной одежде. Он красиво облегал фигуру и падал вниз свободными мягкими складками. Материалом обычно служили легкие ткани светлых тонов со скромным узором в виде различных полос, на фоне которых были разбросаны маленькие букетики, веточки или мушки. Своеобразные черты придавали костюму колокольцовские шали, получившие в те годы особенно широкое распространение *(илл. 119)*. Они вносили в мягкую цветовую гамму женской одежды красочные акценты и высокое мастерство виртуозно выполненного узора. Характерные для ампира букеты и гирлянды цветов напоминали по тонкости отделки произведения ювелирного искусства и вместе с тем приобретали глубину и сочность колорита, доступные лишь в тканых изделиях.

Иной характер носили плательные ткани, предназначенные для купечества и состоятельного крестьянства, в быту которого еще сохранились многие традиционные элементы древнерусской одежды: сарафаны, душегрейки, платки, головные уборы типа кокошников. Для такой одежды выпускались специальные сарафанные ткани и платки из полупарчи. По яркому цветному атласу ткался золотой или серебряной нитью узор с крупными условно трактованными растительными формами, близкими по своему характеру к орнаментике XVII века. Влияние классицизма сказывалось лишь в их более живом, естественном расположении и типичном для ампира построении композиции, в одних случаях раппортной в виде полос или ромбов, в других — замкнутой, с четко выраженным центром и каймой. Такие ткани были очень декоративны и прекрасно гармонировали с общим характером праздничной крестьянской одежды.

То же разнообразие художественных решений мы видим и в керамической промышленности начала XIX века. Стиль позднего классицизма получил здесь наиболее полное выражение в фарфоровом производстве 1810—1820 годов. Ведущее место в эти годы продолжают занимать Императорский фарфоровый завод в Петербурге и завод Ф. Я. Гарднера в деревне Вербилки Московской губернии. Наряду с ними возникает и ряд новых крупных предприятий; как, например, основанный в 1806 году в селе Горбуново Дмитровского уезда Московской губернии завод Карла Милли, приобретенный в 1811 году А. Поповым, или завод С. Батенина в Петербурге (1812). В подмосковной усадьбе Юсупова Архангельском и других помещичьих усадьбах возникают небольшие фарфоровые производства.

Для фарфоровых изделий того времени характерно сочетание строгой красоты форм, близких к формам античных сосудов, с богатством декора. Широко применялась позолота и цветные фоны глубоких насыщенных тонов: кобальтовый, вишневый, зеленый. В узорах большое место занимали мотивы античной орнаментики: меандры, овы, пальметки и т. д. *(илл. 122)*. Многие вещи украшались живописными композициями с портретами, пейзажами, видами городов, жанровыми и батальными сценами. Иногда это оригинальные композиции, но чаще копии с картин, гравюр или книжных иллюстраций. Однако копии не механически перенесенные из одной области искусства в другую, а творчески переработанные, выполненные в тонкой изысканной манере миниатюрной живописи, хорошо гармонирующей с изящной хрупкостью фарфора.

Большинство подобных росписей было обрамлено позолоченной рамкой, придававшей им вид самостоятельных картин или медальонов, наложенных на поверхность изделия,— прием, благодаря которому даже изображения с глубокой перспективой не прорывали зрительно его поверхность, а воспринимались как декоративные акценты, включенные в общую композицию. Иногда фигуры рисовались прямо по белому фарфору, на фоне которого четко выделялись их силуэты. Несмотря на различную трактовку изображений, в обоих случаях мы видим характерное для декоративной системы ампира стремление сохранить впечатление целостного объема предметов, не нарушаемого перспективным построением декора.

Среди различных сюжетов росписи особое значение приобретает тема Отечественной войны 1812 года. Выполненные гризайлью портреты М. И. Кутузова, А. П. Ермолова, П. И. Багратиона и других знаменитых полководцев того времени украшали тарелки, чашки, декоративные вазы. В орнаментальные узоры вплетались военные атрибуты. Нередко можно было видеть посуду с выразительными карикатурами на наполеоновскую армию, оригиналами для которых обычно служили гравюры-лубки И. Теребенева, пользовавшиеся тогда огромной популярностью.

Своеобразный национальный колорит придавали фарфоровым изделиям русских заводов росписи с

115. Декоративная ваза из копейчатой яшмы. По рисунку А. Воронихина. Начало XIX в. Колыванская гранильная фабрика. Бронзовые детали выполнены в Петербурге

116. Кресло резного дерева. Позолота, окраска. По рисунку А. Воронихина. 1804 г.

фигурами крестьян, ремесленников, уличных торговцев, а также различных сцен из народной жизни: гуляний, катаний на качелях и т. д. Сохраняя особенности крестьянской одежды, типичные атрибуты ремесла или торговли, художники вместе с тем придавали этим персонажам идеализированный облик, характерный для их изображения и в станковой живописи тех лет.

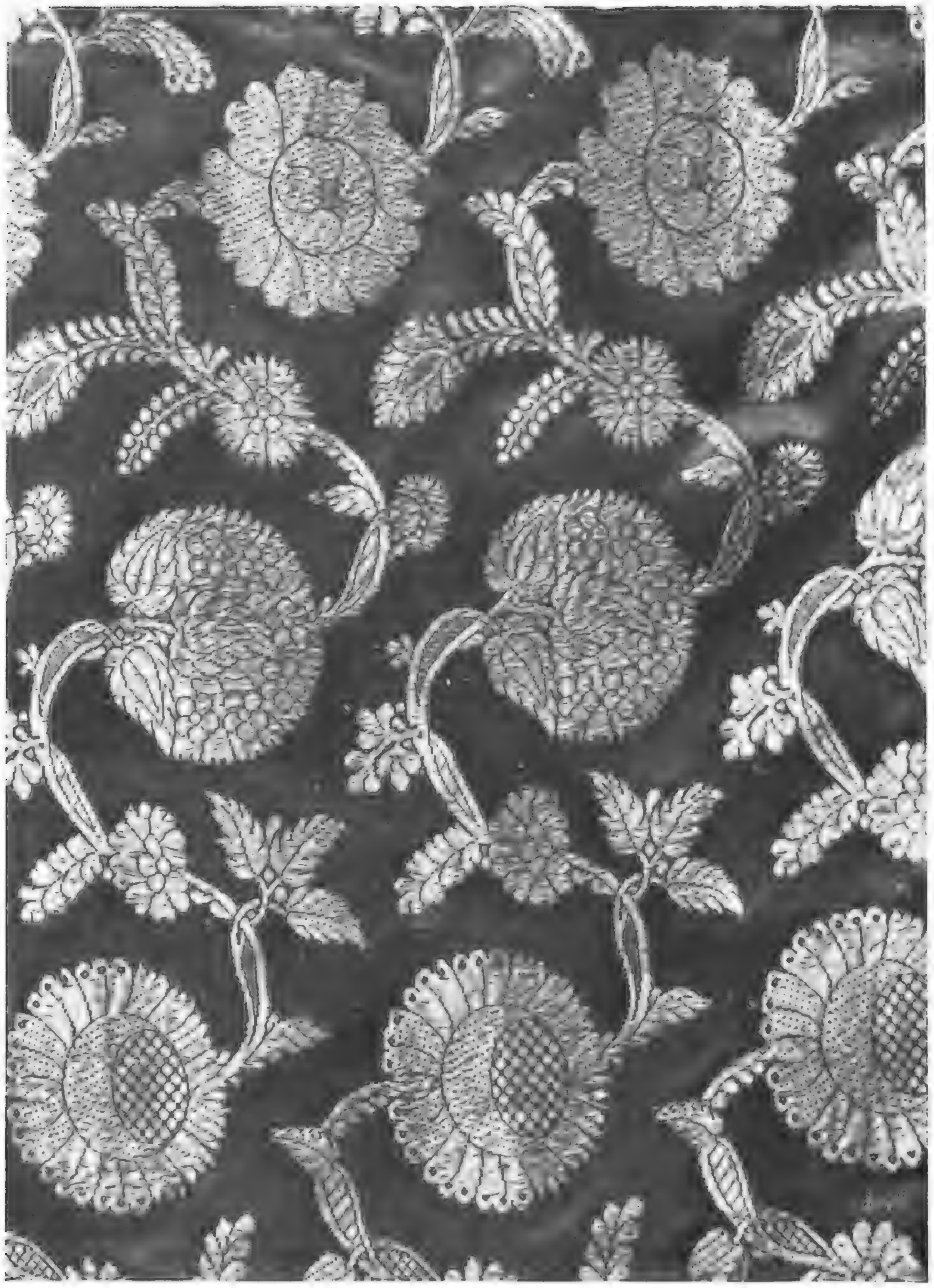
Наряду с росписью значительное место в фарфоровом производстве первой четверти XIX века занимала мелкая пластика в виде отдельных статуэток или скульптурного декора изделий, чаще всего ручек и подставок декоративных ваз. Особенно широко применялся скульптурный декор в парадных сервизах, где он гармонически сочетался с формой декорируемого предмета и украшающей его росписью. Высокое мастерство, с которым решалась проблема синтеза пластических и живописных элементов в бытовых предметах, говорит о той же художественной культуре, которой определялось блестящее решение синтеза «трех знатнейших искусств» в архитектурных памятниках позднего классицизма.

Одним из лучших и весьма характерных для своего времени примеров такого комплексного решения группы изделий может служить Гурьевский сервиз, выполненный в 1809—1812 годах на Императорском фарфоровом заводе. Входящие в него многочисленные предметы обладают четкими, хорошо проработанными формами. По красно-коричневому фону нарисован позолоченный орнаментальный узор с мотивами пальметок и виноградных лоз. В круглых и овальных медальонах помещены композиции с фигурами ремесленников, уличных торговцев или представителей различных народов, живущих в России (*илл. 121*). Бутылочные передачи, ручки которых имеют форму маскаронов, украшены видами Петербурга, Москвы и их пригородов. Вся роспись решена в сдержанной гамме мягких, приглушенных тонов, хорошо гармонирующих с густым, глубоким цветом фона. Особенно эффектны декоративные вазы со скульптурными подставками в виде фигур девушек и юношей в русской национальной одежде (выполнены по моделям С. Пименова). Пластическая выразительность этих фигур и тонкая проработка деталей прекрасно соответствуют художественной манере, о которой говорилось выше: движения легки и изящны, сарафаны девушек, подобно античным одеждам, обрисовывают формы тела, пропорции которого определяются канонами классического искусства.

Если изделия Императорского фарфорового завода, предназначенные для двора и придворной знати, были выдержаны в строгом стиле позднего классицизма, то продукция частных заводов, имевшая широкий круг потребителей среди различных слоев населения, отличалась значительно более свободными и разнообразными манерами выполнения. При этом каждое крупное производство обладало своей особой спецификой, своим художественным лицом. На заводе Гарднера наряду с прекрасно отделанной посудой, искусно расписанной цветочным орнаментом, жанровыми сценками и карикатурами, выпускались серии статуэток, изображавших различные бытовые типы: стражников, дворников, сапожников, трубочистов, продавцов сбитня, блинов, ягод и т. д. (*илл. 120*). Сделанные большей частью по рисункам из альбома «Волшебный фонарь», издававшегося в 1817—1818 годах, такие статуэтки создавали колоритные реалистические образы людей из народа, решенные с той мерой декоративности и условности, которая диктуется художественной спецификой мелкой фарфоровой пластики. Эти изделия, пользовавшиеся постоянным спросом среди населения, выпускались в большом количестве и являлись особенно ярким, своеобразным разделом продукции завода.

Статуэтки завода Попова были в основной массе менее интересны и оригинальны, так как выполнялись по немецким моделям. Исключение составляли отдельные красочные фигурки, изображающие франтов и франтих, образы которых давались в живой, слегка гротескной трактовке. Разнообразнее раскрываются характерные особенности продукции этого завода, как и завода Батенина, в великолепных полихромных росписях с пышными букетами цветов и сюжетными композициями. Одним из удачных образцов такой росписи может служить дежене (сервиз для завтрака), выполненный в 20-х годах XIX века на заводе Батенина (*илл. 123*). Типичные для того времени яйцевидные формы чайной посуды выразительны и хорошо найдены по своим пропорциям. Все предметы сплошь покрыты позолотой мягкого приятного тона, на фоне которой нарисованы пышные букеты. Мерцающий блеск золота и сочные краски цветов образуют необычайно

117. Гарнитур мебели из карельской березы. Начало XIX в.



118. Сарафанная полупарча. Русская работа. Первая половина XIX в.

декоративную и вместе с тем гармоничную цветовую гамму.

В 10-е — 20-е годы начинает работать ряд крестьянских фарфоро-фаянсовых заводов, сосредоточенных главным образом в Богородском и Бронницком уездах Московской губернии. К 80-м годам некоторые из них, например заводы Тереховых и Киселевых или Сафроновых, представляли собой уже крупные предприятия. Наряду с посудой здесь выпускали различные бытовые предметы: чернильницы, подсвечники, трубки, а также скульптурные фигурки. Потребителями этих изделий были в основном средние слои городского населения и крестьянство, а ярко расписанная посуда бытовала в чайных и трактирах. Хотя крестьянские заводы в какой-то степени пытались подражать ведущим фарфоровым производствам, однако их продукция носила иной характер, и в ней чувствуется влияние народного творчества, особенно в росписи гжельской майолики с ее четким контурным рисунком, сочной цветовой гаммой, где каждый мазок положен уверенной рукой мастера.

Общий расцвет русской промышленности в первой четверти XIX века коснулся и стекольного производства. Значительно расширяется деятельность ряда возникших еще в XVIII веке крупных заводов, таких, как Бахметьевский в селе Пестровка Пензенской губернии, Мальцевский в городе Гусь-Хрустальный Владимирской губернии, Дятьковский в Орловской губернии. Однако ведущее место среди них в эти годы занимает Императорский стеклянный завод в Петербурге. Его изделия отличались высоким художественным качеством и прекрасной техникой выполнения, эскизы для них создавали, как уже говорилось выше, крупнейшие зодчие своего времени. Сохраняя чистоту и строгость стиля, они вместе с тем раскрывали в своих произведениях замечательные декоративные возможности самого материала.

На первое место в стекольном производстве того времени выдвигаются хрустальные изделия с алмазной гранью, дающей изумительную игру света, вспыхивающего, искрящегося и переливающегося всеми цветами на поверхности граней, вызывая ассоциации с блеском драгоценных камней, что определило и название данного приема обработки хрусталя. В этих изделиях такой хрупкий, казалось бы, почти невесомый материал, как стекло, становится массивным, приобретает не только необычайную декоративность, но и монументальность, характерную для стиля ампир. Изысканную красоту, которую умели придавать мастера хрустальной вещи, можно почувствовать на примере кувшина, выполненного по проекту Воронихина (*илл. 125*). Стройность форм, точность прекрасно найденных пропорций сочетаются в нем с богатством декора — великолепной алмазной гранью и накладками из бронзы.

Пышная декоративность и монументальность особенно характерны для изделий, связанных с именем Росси, таких, как люстра или канделябры Елагинского дворца. Сверкающий блеск хрусталя и пластика бронзовой скульптуры сливаются здесь в единый художественный образ. В том же пышном торжественном стиле решалась хрустальная посуда, предназначенная для парадных приемов, например Пригородный граненый сервиз (автор архитектор И. Иванов). Среди многочисленных предметов, входящих в сервиз, особенное внимание привлекают вазы для фруктов со скульптурными подставками в форме герм, грифонов или рогов изобилия.

Среди продукции частных предприятий первое место занимал хрусталь Бахметьевского завода, отличавшийся прозрачностью и чуть голубоватым оттенком. Большие успехи, которых добился этот завод в первой четверти XIX века, во многом были связаны с деятельностью талантливого крепостного мастера А. Вершинина, в течение ряда лет руководившего его работой. Наряду с бытовыми предметами на заводе выполнялись и такие уникальные изделия, как заказанный для императорского двора «хрустальный сервиз на 70 кувертов», где мы снова встречаемся с художественным приемом, когда пышной декоративности алмазной грани противопоставлена строгость форм, придающая этой пышности сдержанное благородство. В образный синтез искусств, характерный для парадных сервизов, в данном случае включена не скульптура, как в рассмотренных раньше примерах, а архитектурные формы в виде колонн, поддерживающих круглые и восьмиугольные чаши декоративных ваз. Изысканная простота и вместе с тем монументальность этих ваз

119. Колокольцовская шаль. Шерсть, ручное ткачество. Первая треть XIX в.

120. Молочница и сапожник. Фигуры из серии, выполненной по гравюрам альбома «Волшебный фонарь». Первая четверть XIX в. Завод Ф. Гарднера

напоминают творческую манеру Воронихина, по эскизам которого они, возможно, и были выполнены.

Кроме алмазной грани, в стекольном производстве применялись и другие способы декорирования: гравировка, силуэтная роспись золотом, полихромная и монохромная живопись с орнаментальными или изобразительными мотивами. Среди последних, как и в фарфоре того времени, значительное место занимала тема Отечественной войны. Императорский стеклянный завод первым начал выпускать изделия с портретами полководцев, которые позднее получили широкое распространение. Образцы для них давал придворный миниатюрист А. Рокштуль, работавший в тонкой, тщательной, но несколько суховатой манере. На том же заводе была выполнена интересная серия хрустальных тарелок, где техникой матовой гравировки воспроизводились известные медали Ф. Толстого, посвященные войне 1812 года *(илл. 124)*. Чистая прозрачность хрусталя придавала особую изысканную легкость четкой моделировке и почти ювелирной проработке деталей, характерной для таких медалей. Вместе с тем они сохранили присущую оригиналу героическую, близкую к античным рельефам трактовку образов и классическое построение композиции, создававшие ощущение особой монументальности в небольших по размеру изображениях,— монументальности, которая подчеркивалась крупной гранью простых и строгих форм.

Бахметьевский завод выпускал посуду с острыми, колоритными карикатурами на военные темы, выполненными гравировкой или росписью по матовому стеклу. Оригиналами для них служили гравюры-лубки И. Теребенева, И. Иванова. Перенесенные в новый материал, они приобретали особую декоративную выразительность, которую им придавали сочные тона керамических красок и чуть прозрачная белизна молочного стекла.

Вырабатывалась на Бахметьевском заводе и массовая продукция, однако ведущее место в этой области принадлежало Мальцовским заводам в Гусе-Хрустальном и Дятькове. Их изделия благодаря прекрасному качеству материалов, сравнительно недорогим ценам, красивым, удобным и разнообразным формам, при создании которых учитывались различные вкусы и потребности, завоевали широкий рынок; их можно было встретить и в дворянском особняке и в избе крестьянина.

Наряду с крупными предприятиями работал и ряд небольших стекольных производств типа вотчинных мануфактур. Здесь основным способом декорировки была роспись посуды из цветного стекла эмалевыми красками, очень близкая к живописным композициям, украшавшим в XVIII веке изделия из зеленого стекла. Изобразительный строй, красочность и манера выполнения, широкий кистевой мазок этих видов росписей идут от традиций народного творчества. Такая посуда широко применялась в быту различных слоев населения, причем не только в плане ее утилитарного назначения, но и в качестве декоративного элемента.

Характерные черты русского декоративного искусства первой трети XIX века, рассмотренные нами на

121. Тарелка из так называемого Большого гурьевского сервиза. Первая четверть XIX в. Императорский фарфоровый завод

122. Кобальтовый чайно-кофейный сервиз. 30-е гг. XIX в. Завод А. Попова

123. Дежене. 20-е гг. XIX в. Завод С. Батенина

124. Стеклянная тарелка с матовой гравировкой «Сражение при Бриенне». По оригиналу Ф. Толстого. Вторая четверть XIX в. Императорский стеклянный завод

примере нескольких основных видов этого искусства, с теми или иными вариантами повторялись и в других его областях, развивавшихся в русле того же стиля, той же декоративной системы с типичными для нее принципами построения композиции, модульными соотношениями, определенным кругом изобразительных и орнаментальных мотивов.

Но уже с 30-х годов начинается процесс постепенного упадка классицизма, что как всегда наиболее заметно проявляется в памятниках зодчества и убранстве интерьеров. Теряется величавая простота архитектурных форм, их органическая связь с декоративными элементами, красота прекрасно найденных масштабных соотношений и чувство меры в применении декора, который нередко покрывает теперь всю поверхность стен, причем изменяется и его трактовка, приобретающая более сухой, измельченный характер. В архитектуре и декоративном искусстве наступает период безвремения и эклектического подражания различным стилям. Общий процесс захватывает даже таких зодчих старшего поколения, как Стасов и Григорьев, накладывает печать на лучшие здания того времени. Так, уже в Исаакиевском соборе, несмотря на высокое художественное качество пластических и живописных работ, к выполнению которых были привлечены крупнейшие скульпторы и художники, чувствуется начало распада органического синтеза архитектуры и монументально-декоративных искусств.

Нарушается также единство внешнего и внутреннего облика зданий. Обычным становится сочетание классицистического фасада с интерьерами, решенными в различных стилях. Примером может служить

Мариинский дворец (1839—1844, архитектор А. Штакеншнейдер), где мы видим интерьеры, выполненные в духе то ренессансных палаццо, то кокетливых гостиных рококо. А. Брюллов при перестройке Мраморного дворца (1768—1785, архитектор А. Ринальди) применяет в отделке интерьеров этого прекрасного памятника раннего классицизма лепной декор с псевдоготической орнаментикой. Восстанавливая интерьеры Зимнего дворца после пожара 1837 года, Брюллов, Стасов и другие архитекторы решают их в стиле «готическом», «мавританском», «помпейском» и т. п. Не только архитектурный декор, но и вся обстановка таких интерьеров также носила черты стилизации.

Упадок высоких традиций позднего классицизма посвоему проявляется в различных видах декоративного искусства. Мебель теряет логическую ясность конструктивного решения, становится более тяжеловесной, перенасыщенной резными украшениями. Значительно увеличиваются размеры диванов, кресел и высота их спинок, которые обильно украшаются резьбой; на шкафах и буфетах появляются массивные карнизы, филенчатые дверцы, пилястры и колонки. Наряду с упадком высоких традиций классицизма в мебельном производстве, как и в архитектуре, наступает период эклектического подражания различным стилям. Так, Г. Гамбсом еще в 1829 году был выполнен гарнитур в формах готического искусства. К концу 40-х годов появляется мода на мебель в стиле ложного рококо и позднего барокко, которая получает особенно широкое распространение в 1850—1860 годах.

Близкие по своему характеру явления можно наблюдать и в декоративных тканях того времени. Мотивы античной орнаментики даются теперь в более сложных, перенасыщенных декором композициях. К 40-м годам в рисунках тканей начинают преобладать капризно изогнутые кривые линии, в пышный растительный орнамент с объемно трактованными букетами и гирляндами цветов вплетаются завитки рокайля, ветки кораллов. Среди плательных тканей основное место занимают клетчатые материалы с вписанными в них цветущими веточками или геометрическими мотивами. Из русских набивных ситцев высоким художественным качеством выделялись штучные изделия Прохоровской мануфактуры, где художником работал в те годы мастер Т. Марыгин, обладавший ярким и самобытным талантом. Интересны были также своеобразным характером своих узоров, выполненных в духе восточной орнаментики, набивные ситцы, предназначенные для экспорта на Восток.

В фарфоровом производстве стилистическое безвременье сильнее всего сказывалось в продукции Императорского фарфорового завода. Его изделия становятся все более сложными по формам, перегруженными лепным декором, позолотой и росписью с орнаментальными мотивами и сюжетными композициями. Эти сюжетные композиции часто представляли собой великолепно сделанные копии с картин Эрмитажа, но, несмотря на мастерство выполнения, они уже не входили так органично в общую композицию декора, гармонически согласованного с формой изделия, как можно было видеть в фарфоре начала столетия. Эпигонское подражание различным стилям в 30-е — 40-е годы наиболее ярко проявилось на Императорском фарфоровом заводе в парадных сервизах, некогда завоевавших ему

125. Кувшин из хрусталя и цветного стекла с алмазной гранью и бронзовыми украшениями. По рисунку А. Воронихина. Бронзовые детали мастера Дрейера. 1804 г. Императорский стеклянный завод

заслуженную славу. Так, в 1837—1838 годах здесь был выполнен по проекту художника-археолога Ф. Солнцева Кремлевский сервиз. Большинство входивших в него многочисленных предметов в какой-то степени напоминали по своим формам старинные ковши, братины, кубки. Поверхность их покрывала роспись с мотивами древнерусской орнаментики, нарисованной в тщательной, суховатой манере, присущей Солнцеву, но чуждой всему духу искусства Древней Руси. Другой парадный сервиз (1847) был решен в стиле ложного рококо и отличался вычурной сложностью формы. Эпигонское подражание характерно и для многих декоративных ваз, трактованных то в стиле древнерусского искусства, то японского или китайского фарфора, то греческой керамики.

Гораздо интереснее в художественном отношении была продукция частных предприятий: Попова, Гарднера, Сафронова, Батенина, крестьянских заводов Гжели. Здесь классицистические формы посуды с их правильными округлыми формами уступают место разнообразным, иногда сложным, но в основном более удобным в обиходе предметам. Чашки, сахарницы, чайники становятся ниже и шире, украшаются лепкой и росписью с пышным цветочным орнаментом, выполненной в стиле ложного рококо, получившего необычайно широкое распространение в фарфоровом производстве тех лет. Однако в изделиях частных заводов, предназначенных для самых различных слоев населения, в том числе и крестьянства, значительно сильнее сказывалось влияние народных вкусов, традиций народного искусства с его органической декоративностью и радостной красочностью. Связь с народным творчеством во многих случаях спасала от унылого эпигонства, придавала интерпретации заимствованного стиля самобытный национальный характер.

Примером такой творческой переработки могут служить многие образцы посуды того времени. Особенно интересны в этом отношении изделия завода Попова, при отделке которых щедро применялась позолота и цветные фоны глубоких, сочных тонов. В белых резервах, обрамленных завитками рокайля, рисовались великолепные композиции из ярких цветов и фруктов, выполненные свободным кистевым мазком. Здесь стиль ложного рококо получал уже иное художественное звучание, чем в архитектурном декоре или мебели. Свободный от сухости, измельченности орнаментальных форм, он приобретает в лучших фарфоровых изделиях радостную красочность и полнокровную декоративность.

Не меньшей декоративной выразительностью и красочностью отличалась дешевая посуда, предназначенная для широкого круга потребителей и получившая название трактирной. Особенно характерные образцы подобной посуды выпускались заводом Сафронова, Кузнецова и Гжельскими фарфоровыми заводами. В ее отделке также широко применялись фоны и в белых резервах пышные букеты цветов, трактованных без изысканной тонкости дорогих изделий, в более упрощенной, лаконичной и вместе с тем необычайно колоритной манере. Такая посуда не только вносила цветовые акценты в обстановку интерьера, начиная с чайной или трактира и кончая крестьянской избой, но и сама была близка к произведениям народного творчества.

Близость к народному творчеству наглядно проявлялась и в скульптурных фигурах, выполнявшихся на тех же заводах. Гротескно трактованные образы очень распространенных тогда изображений франтов и франтих с остро подмеченными деталями и пестрой раскраской напоминали барынь и гусаров в деревянных резных игрушках Загорска того же времени. Особенно своеобразную интерпретацию, а иногда и совершенно неожиданное переосмысление получали в мелкой пластике аллегорические и мифологические изображения, весьма часто встречающиеся тогда в декоративном искусстве. Одним из образцов подобной трансформации могут служить женские фигурки, олицетворявшие различные страны света, которые не только были даны здесь в крайне самобытной трактовке, но и приобретали иной смысл, отразившийся в их названии — «распутные».

В стекольном производстве тенденции декоративного искусства конца 30-х — 40-х годов сказались уже в самом выборе материалов. Даже сверкающий блеск граненого хрусталя кажется теперь недостаточно богатым, и на первое место выдвигается цветное трехслойное стекло, где внутренний слой был бесцветным, второй матовым и третий окрашенным. Изделия из такого стекла украшали еще рельефами, гранью и росписью, снимавшей два внешних слоя вплоть до бесцветного. Заводы соревновались в изобретении новых красителей. Особенно много было сделано на Императорском стекольном заводе, где работал в те годы талантливый изобретатель и химик Д. А. Карцев, которому удалось значительно расширить цветовую гамму стекольного производства, провести ряд опытов по изготовлению стекла, иммитирующего яшму, малахит и т. д. Подобное обилие и многообразие приемов обработки стеклянных изделий раскрывало интересные возможности для новых художественных решений и вместе с тем таило опасность излишней сложности, перенасыщенности декора, опасность тем более реальную, что это соответствовало всему направлению развития декоративного искусства в те годы. Действительно, подражание другим материалам и применение в одном изделии самых разнообразных приемов обработки, различных декоративных мотивов, часто ничем между собой не связанных, приводило к ненужной загроможденности композиции, лишало ее логической стройности, что можно видеть даже в лучших работах того времени, например в декоративной вазе, выполненной на заводе М. Ф. Орлова в 1839 году. При всей эффектной нарядности этой вазы, сделанной из бесцветного хрусталя и двухслойного красного с белым стекла, декорированной гранью, гравировкой и полихромной росписью с золотом, она производит впечатление излишней перегруженности декором.

Стекольное производство отдало дань и эклектическому подражанию различным стилям. Так, в 1830—1840 годах в декоре некоторых изделий из многослойного толстостенного стекла использовали мотивы готических стрельчатых арок и зубчатых стен. Начиная с 40-х годов такие толстостенные изделия приобретают совершенно иные, прихотливо изогнутые формы в духе рококо и украшаются полихромной росписью эмалевыми красками, а также серебром и золотом. На черном непрозрачном стекле рисуются золотом сцены из китайской жизни. Выпускают стеклянные вазы,

подражающие греческой керамике с чернофигурной росписью, стеклянную посуду в стиле древнерусской деревянной утвари и т. д. Делались также вазы, чаши, пепельницы из непрозрачного стекла под яшму, мрамор, малахит.

В первой половине XIX века, как и в предшествующем столетии, можно говорить о двух видах русского декоративного искусства. Это было, с одной стороны, искусство, произведения которого оформляли интерьеры дворцовых зал, дворянских усадеб, городских особняков, с другой — народное творчество и народные ремесла, создававшие всю ту предметную среду, в окружении которой жило многомиллионное русское крестьянство. Между ними существовали постоянные связи и взаимодействия, но вместе с тем развитие каждого шло своим особым путем. Так, если первое переживает в конце 30-х — 40-х годов период стилистического безвременья, эпигонства и эклектики, то для второго XIX век был временем, когда продолжали создаваться великолепные произведения, и сейчас поражающие своей самобытностью и творческой силой. Однако, чтобы по-настоящему понять и почувствовать красоту этих произведений, их надо представить себе в обстановке крестьянской усадьбы того времени, где архитектура, убранство жилища, посуда, орудия труда — все имело те продуманные, функционально оправданные и вместе с тем декоративно выразительные формы, которые веками складывались в коллективном творчестве народа. Даже на основании немногих сохранившихся образцов таких крестьянских усадеб можно почувствовать, какие это были колоритные и художественно целостные архитектурные ансамбли.

В отдельных районах существовали различные типы планировки народного жилища. Иногда служебные постройки располагались за жилыми помещениями и часто, особенно на севере, под общей с ними крышей, в других случаях — рядом с фасадом избы, причем разные формы их перекрытий образовывали живописный силуэт, напоминавший древнерусские хоромы. При разнообразии таких планировок общий комплекс построек почти всегда отличался самобытной декоративностью, выразительностью архитектурных форм и очень органично входил в окружающий его пейзаж.

В начале XIX века еще повсеместно бытовал старинный тип изб, изображения которых можно видеть на иконах и в зарисовках иностранных путешественников XVII века, хотя формы таких изб сложились в еще более отдаленные времена. В них нет ничего случайного, лишнего, все приспособлено к специфике дерева как материала и строительной технике того времени, когда основным и чаще всего единственным инструментом был топор. Передняя и задняя стены избы непосредственно переходили в рубленый фронтон. Его бревна скреплялись слегами, по ним крылась двускатная крыша. Тесины крыши сверху придавливало огромное бревно — охлупень, передний конец которого скульптурно обрабатывался чаще всего в виде головы коня. Внизу тесины упирались в выдолбленное бревно, служившее водостоком и положенное на курицы,— прикрепленные к слегам стволы елок с одним необрубленным корнем. Для поддержания широких свесов крыши — повалов верхние повальные бревна боковых стен делались длиннее остальных. Торцы слег, выходившие на передний фасад, закрывали длинные доски — причелины, а к их свисающим концам — подкрылкам прикрепляли еще две небольшие доски — малые подкрылки; такая же доска наверху закрывала место стыка причелин. На переднем фасаде было обычно три окна; одно большое «красное» — в центре и два маленьких «волоковых» — по сторонам.

Рассмотренные нами архитектурные детали, включая и наличники окон, имели строго функциональное назначение — закрывать торцы бревен и стыки досок, предохраняя их от гниения, но вместе с тем они создавали необычайно живописную архитектурную композицию, декоративность которой еще подчеркивалась резным убранством. Выемчатая или сквозная резьба с геометрическими мотивами и солярными знаками в виде розеток покрывала причелины, подкрылки, наличники, переходя на малых подкрылках в изображение конской головы или птицы. Огромную роль в художественной выразительности старинных изб играла пластика самих бревенчатых стен и сочные, почти скульптурные формы таких своеобразных архитектурных деталей, как повальные бревна, охлупни, водостоки, курицы и т. д. В северных районах подобный тип изб бытовал почти до конца XIX века, причем многие из них строились в два этажа и достигали значительных размеров. Наряду с выемчатой резьбой они украшались также прорезью. На рубленом фронтоне делался балкончик с точеными балясинами и росписью.

В центральной полосе России уже во второй четверти XIX века исчезают старинные избы с рубленым фронтоном; он заменяется дощатым заполнением, отделенным от бревенчатой стены резной доской, носящей название лобовой. Однако сохраняются такие колоритные архитектурные детали как причелины, подкрылки и т. д. Вместе с тем появляются избы, формы которых сложились под влиянием городских и усадебных построек в стиле ампир. Эти избы имеют уже стропильное покрытие с фронтоном, карнизом и фризом классического типа.

Вместе с конструктивными формами изменяется и характер декоративного убранства крестьянского жилища, где основное место занимает рельефная резьба, вписавшая одну из замечательных страниц в историю русского народного искусства. Особенно широкое распространение она получила в Поволжье и прилегающих к нему районах, что определялось ее тесной связью с резным убранством кораблей. В XIX веке по Волге плавали тысячи расшив, белян, мокшан, барж и других торговых судов, богато украшенных монументальной рельефной резьбой и росписью. Верфи, где производилась их постройка, были сосредоточены главным образом в Нижегородской губернии. Здесь сложились великолепные кадры народных мастеров: плотников, столяров, резчиков. Наряду с нижегородскими славились своим искусством владимирские и костромские артели. Зимой эти артели работали на верфях, а летом строили избы в окрестных деревнях.

До нас не дошло ни одного такого судна, и мы можем судить об их резном убранстве только на основании воспоминаний современников, нескольких моделей барж и фрагментов корабельной резьбы, хранящихся в музеях, и немногих довольно эскизно выполненных рисунков. Однако даже этот скудный материал позволяет с уверенностью говорить о непосредственной преемственности высоких традиций мастерства, приемов

126. Ворота дома Н. А. Зуева в деревне Опалиха Городецкого района. Рельефная резьба. 1849 г.

127. Деталь фриза на доме Панова в деревне Алферово Нижегородской губернии. Рельефная резьба. 1857 г.

выполнения, а также многих изобразительных и орнаментальных мотивов, которые связывали корабельную резьбу с резьбой, украшавшей народное жилище Поволжья. Последняя сохранилась во многих прекрасных образцах, причем не только в виде музейных экспонатов, представляющих собой лишь отдельные разрозненные фрагменты, а в целых комплексах различных построек крестьянских усадеб, где можно почувствовать, как прекрасно сочеталась она с архитектурными формами, как естественно вписывалась в общий ансамбль усадьбы (*илл. 126*).

Несмотря на сравнительно поздний период появления рельефной резьбы в народном искусстве, ее образный и орнаментальный строй носит следы различных исторических наслоений — от языческих времен до больших стилей XVIII—XIX веков (*илл. 127*). Наиболее древними элементами такой резьбы являются фантастические образы львов с процветшими хвостами, птицы Сирины с головой женщины и условные изображения птиц как символа счастья. Все они, кажется, перенесены в глухую резьбу со стен белокаменных соборов XII—XIII веков, настолько близко их пластическое решение, широкий декоративный склад и наивно-убедительная трактовка этих фантастических образов. Изображения сирен иконографически полностью совпадают с подобными изображениями в резном убранстве судов XVIII—XIX веков, вплоть до движения рук и изгиба рыбьего хвоста.

Вместе с тем общая композиция глухой резьбы строится по схеме лепного декора классических зданий, только более насыщенной декоративными элементами. Так, фронтон обычно обрамляется не одним, а несколькими рядами карнизов и подзоров. Такой же карниз, только с очень сильным выносом, украшенным медальонами и розетками, тянется вокруг всей избы. Ниже его идет широкий резной фриз, где среди пышной листвы своеобразно переработанного аканта как-то необычайно естественно и органично возникают все эти фантастические образы сирен, львов, птиц Сиринов. Глухая резьба с теми же изобразительными и орнаментальными формами покрывает также наличники окон и ворота крестьянской усадьбы, причем ее декоративные композиции всегда прекрасно вписаны в очертания украшаемой архитектурной детали. Иногда резьба еще окрашивалась в яркие локальные цвета. Несмотря на разнообразие иконографических мотивов корабельной рези, мотивов, идущих от искусства различных эпох и стилей, здесь даже не возникает мысли об эклектике, настолько эти разнородные элементы объединены в единое художественное целое, настолько органично они входят в общий ансамбль народного жилища.

С таким же правом можно говорить и о художественном единстве внутреннего убранства крестьянской избы того времени. Его характерной особенностью, идущей еще от традиций древнерусских хором, была органическая связь почти всех предметов обстановки с архитектурными формами. Значительную часть помещений занимала русская печь. Вплотную к ней примыкала деревянная пристройка с ходом в подполье — голбец, иногда вместо него делался шкафчик. От печи шли две балки, расположенные под прямым углом друг к другу — воронцы. К одной из них крепились палати (там спали и хранили одежду), к другой —

128. Прялка с белофонной росписью из Архангельской губернии. Первая половина XIX в.

перегородка или занавеска, отделявшая место для готовки от «чистой» половины. Вокруг стен тянулись лавки, над которыми часто делали еще полочки-полавочники, доходившие до красного угла, где помещалась божница и обеденный стол. Все эти предметы обстановки народного жилища, за исключением стола, обычно встраивались в стены и рубились одновременно с самой избой, как органические части ее архитектурной композиции. Их расположение и формы, повторявшиеся в крестьянском быту из поколения в поколение, были не только прекрасно приспособлены к потребностям этого быта, но и отличались большой художественной выразительностью, которая нередко еще подчеркивалась богатым резным и живописным декором. Резьбой или росписью покрывали опушки лавок и полавочников, голбец, двери, перегородки, особенно нарядно украшали божницу. В некоторых губерниях расписывали также печи и стены.

Наряду с обстановкой своеобразный колорит внутреннему убранству избы придавали различные предметы обихода, каждая деталь которых была искусно и любовно украшена. Кованые железные светцы для лучин с многочисленными спиралевидными завитками и разветвлениями, образовывавшими изысканно красивый графический силуэт, напоминали фантастические растения. Толстостенные глиняные рукомои вносили в убранство интерьера пластическую выразительность своих грубоватых, сочных форм, блеск глазурий и матовую белизну ангобной росписи. С потолка свешивалась резная или расписная зыбка. Самыми нарядными были прялки, которые после работы обычно вешали на стену. Не менее выразительны по своим формам и живописному или резному декору были и другие предметы крестьянского быта: ендовы, миски, чаши, глиняные кувшины, солонки, похожие на архитектурное сооружение и покрытые трехгранновыемчатой резьбой, монументальные ковши-скопкари с их скульптурной формой, плавные очертания которой передают облик плывущей птицы, маленькие ковшики-черпаки с забавными фигурками коней или уточек на высокой резной ручке, вальки и рубеля, богато украшенные сочными порезками. А в красном углу суровые лики икон, лампада и под ними на темном фоне бревенчатых стен нежная белизна полотна полотенца и неповторимая самобытность великолепных узоров его вышивок.

Это богатство пластических форм, выразительных, графически четких линий, ярких и сочных красок вносило в суровый крестьянский быт того времени красоту подлинного искусства. Здесь заключен был целый мир образов и представлений, в которых отражалась духовная жизнь народа, его верования, нередко уходившие корнями в глубь далеких, еще языческих времен, его восприятие окружающей действительности, его изумительная творческая одаренность и пронесенные через века традиции самобытной национальной художественной культуры.

Обстановка народного жилища и предметы обихода состояли как из произведений непосредственно народного творчества, созданных для собственного употребления, так и из изделий различных крестьянских ремесел, получивших в первой половине XIX века особенно широкое распространение. Среди них были мелкие полудомашнего типа, обслуживавшие несколько ближайших деревень, более крупные, но предназначенные также лишь для сельского населения, и, наконец, кустарные промыслы, имеющие широкий круг потребителей, который включал в себя и городских жителей, предъявлявших свои особые требования, что нередко приводило к модернизации лежащих в основе этих промыслов художественных традиций.

Большое место в крестьянском искусстве того времени продолжают, как и раньше, занимать различные виды художественной обработки дерева, начиная от самых древних. Так, на севере мастера продолжают вырезать монументальные скобкари и ковши с их столетиями выработанной пластически скульптурной формой и украшать вальки, рубеля, прялки, предметы обстановки старинного типа крупной трехгранновыемчатой резьбой с геометрической орнаментикой и солярными знаками. Но в центральной полосе России характер такой резьбы уже изменяется, и начавшийся еще в XVIII веке процесс превращения ее в изысканно тонкое кружевное узорочье достигает полного развития, а на отдельных вещах, как, например, гребнях или ножках прялок, она переходит в сквозную ажурную резьбу.

В первой половине XIX века прекрасные вещи создаются еще и в таком традиционном виде народной деревянной резьбы, как пряничные доски, которые резались в Городце, Вязьме, Туле, Костроме, а также на севере, в Архангельской и Вологодской губерниях. Выполненные в контррельефе с узорной разделкой деталей, они сохранили в своих композициях древние образы птицы-павы, Сирина, коня, древа жизни, но вместе с тем на многих изобразительных мотивах этих досок чувствуется влияние народного лубка, появляются элементы, взятые из окружающей действительности, например изображения волжских судов, видимо, пленяющих мастеров своей живописной декоративностью.

Наряду со старинными приемами художественной обработки деревянных изделий в народном искусстве того времени значительное место занимали и другие виды резного декора, возникшие в конце XVIII века и получившие в первой половине XIX века широкое распространение. Для них характерна не только новая техника выполнения, но и свой особый художественный язык, своеобразный образный строй. Здесь перед нами уже не древние символические образы и геометризованная орнаментика, а сцены из помещичьего или городского быта. Увиденные с острой наблюдательностью, умением подметить наиболее типичные, колоритные черты, они вместе с тем трактованы в настолько условном, обобщенном плане, что смотрятся как ритмически организованный декоративный узор.

Одним из наиболее интересных и художественно выразительных видов такого резного декора была выемчатая (скобчатая) резьба с инкрустацией на прялках, изготовлявшихся в деревнях Поволжья, расположенных около Городца. По технике она представляла собой контурный рельеф, очерченный дугообразными врезами, глубокими в центре и сходящими на нет по краям, которые, подобно мазкам кисти, свободно и уверенно рисовали силуэт изображений, придавая им своеобразный условно-декоративный характер. Многократные повторы таких различных по масштабам, но одинаковых по форме врезов вносили в резной декор стройный орнаментальный ритм упругих, плавно изо-

гнутых линий. Отдельные части композиции выполнялись инкрустацией из мореного дуба, причем черный цвет и слегка угловатые формы этих вставок выразительно контрастировали с золотистым тоном светлого дерева самих прялок и с мягкими очертаниями скобчатой резьбы. В XVIII веке для такой резьбы наиболее характерны изображения парадных выездов, где сказочные кони с горделиво изогнутыми лебедиными шеями везли пышные кареты с дамами в кринолинах и лакеями на запятках, причем эта сцена решалась в виде единой композиции, прекрасно вписанной в очертания донца прялки. В XIX веке резной декор дается обычно в фризовом построении: вверху фигуры двух гарцующих всадников, внизу сцены гуляний или танцев. В обоих вариантах восхищает мастерство композиции — свободной, живописной, решенной в широкой декоративной манере.

Своеобразным видом народной графики является контурная резьба на ярославско-костромских прялках с бытовыми сценами, среди которых чаще всего повторяется изображение чаепития. Резной декор и здесь дан в фризовом построении: сюжетные композиции сменяются полосами орнаментики, фигурами петушков и другими декоративными мотивами. Для такой резьбы характерен тонкий линейный рисунок с тщательной проработкой всех деталей и мелкой узорной гравировкой, благодаря которой даже чисто бытовые сцены включаются в общий орнаментальный ритм резьбы на прялке.

Другим наиболее распространенным видом художественной обработки дерева, вносившим в народное жилище радостную гамму своих ярких и сочных цветов, была роспись, щедро украшавшая предметы крестьянского обихода. Ее иконографический строй включал в себя и древние зооморфные изображения, и условные растительные формы, и геометрические мотивы трехгранновыемчатой резьбы, претворенные в красочные узоры. Но в этот мир условной орнаментики и фантастических образов еще более широко и многообразно, чем в резном декоре, входил окружавший мастеров реальный быт того времени, отраженный в жанровых сценках с изображениями чаепитий, посиделок, различных видов крестьянского труда *(илл. 128)*.

Можно говорить о нескольких школах народной росписи по дереву, связанных с определенными районами ее распространения. Очень своеобразна и, пожалуй, наиболее архаична по своему художественному строю была мезенская роспись, выполнявшаяся в деревнях, расположенных по берегам реки Мезени. На ее примере можно особенно ясно почувствовать глубинные источники, питавшие народное искусство, вплоть до наскальных рисунков, с которыми в какой-то степени перекликаются фигуры животных и птиц, а также сцены охоты в этой росписи. Золотисто-коричневый фон покрыт черными узорами каллиграфического штрихового орнамента, и на нем красные силуэты бегущих коней, оленей, летящих птиц, силуэты, данные одним цветовым пятном, предельно лаконичным и выразительным, где лишь отдельные детали подчеркивались легкими черными штрихами. Схематизм форм и динамика движений, контрастное сопоставление острого линейного рисунка и мягкого цветового пятна, скупая и вместе с тем насыщенная цветовая гамма, построенная на сочетании золотистого, красного и черного,— все в мезенских росписях поражает неповторимой самобытностью, говорит о древних истоках этого искусства.

До середины XIX века продолжали бытовать, постепенно угасая, вологодские росписи на лубяных коробах, особенно тесно связанные преемственностью образного строя и художественных традиций с древнерусским искусством, хотя и данным, как всегда, в особой перефразировке. Здесь все — фигуры людей в сюжетных сценах, изобразительные и орнаментальные мотивы — очерчено резким черным контуром и трактовано как лаконичный, островыразительный графический рисунок, окрашенный в несколько не ярких, локальных тонов (чаще всего в красный, зеленый, коричневый). В образном строе, в широком росчерке спокойных и плавных линий, в благородной сдержанности колористического решения чувствуется монументальность, присущая даже небольшим композициям этой росписи.

Наиболее широкий круг памятников включали в себя росписи, выполнявшиеся в местностях, расположенных по берегам Северной Двины. Несмотря на разнообразие вариантов, можно говорить и о некоторых чертах, общих для большинства северодвинских росписей, в которых также преобладало графическое начало и основой каждого изображения был четкий рисунок, окрашенный в локальные цвета. Однако от вологодских северодвинские росписи отличались образным строем, линейным и колористическим решением: фигуры людей в древнерусской одежде, держащих чару с вином, сменяются жанровыми сценками из крестьянского, реже помещичьего быта своего времени; вместо плавных изгибов синтетически обобщенного контура изображения оконтуриваются более дробными, тонкими, иногда прерывистыми линиями; колорит построен на контрастном сопоставлении цветовых пятен. Северодвинские росписи покрывали сплошным ковровым узором различные предметы крестьянского обихода, от детской зыбки до празднично разукрашенных саней и дуги. Сохранились сравнительно многочисленные образцы таких росписей, в которых перед зрителем развертывается своеобразный, причудливо-фантастический мир народного творчества. Над крестьянской повозкой или тройкой ямщика парит как своеобразный оберег, предвещающий удачу в пути, сказочная птица Сирин. Фигуры геральдических львов, коней, единорогов соседствуют с мирными бытовыми сценами посиделок или чаепитий. Деревенская пряха сидит под сенью пышного, как на царском месте, балдахина. Все изобразительные мотивы переплетены изгибами фантастического растительного орнамента, который объединяет их в единую композицию и создает по-фольклорному сказочный образ окружающей человека природы.

Наряду с графической манерой в первой половине XIX века еще шире, чем в конце XVIII века, начинает применяться и живописная манера росписи бытовых изделий. Она получает распространение на севере, в Олонецкой и Вологодской губерниях, а также в средней полосе России, особенно в деревнях, расположенных около Городца на Волге. Для этого типа росписей характерна любовь к ярким цветным фонам, пышным декоративным композициям из крупного растительного

129. Богиня с богами-всадниками. Вышивка на полотенце двусторонним цветным швом. Русский Север. Начало XIX в.

орнамента с розанами, тюльпанообразными цветами, перистыми листьями и изображениями птиц. Большинство таких композиций как по своим мотивам, так и по трактовке с плавными переходами тонов, применением пробелов и оживок близки к церковным росписям XVII века. Чувствуется также влияние миниатюрной живописи, украшавшей поморские рукописи и другие рукописные книги, очень распространенные тогда среди старообрядческого населения не только Севера, но и Поволжья. Однако, что касается городецких росписей, то они скоро приобретают иной, чисто светский характер, и во второй половине XIX века основное место здесь уже занимают сюжетные сцены из городского быта, а растительный орнамент становится лишь аксессуаром.

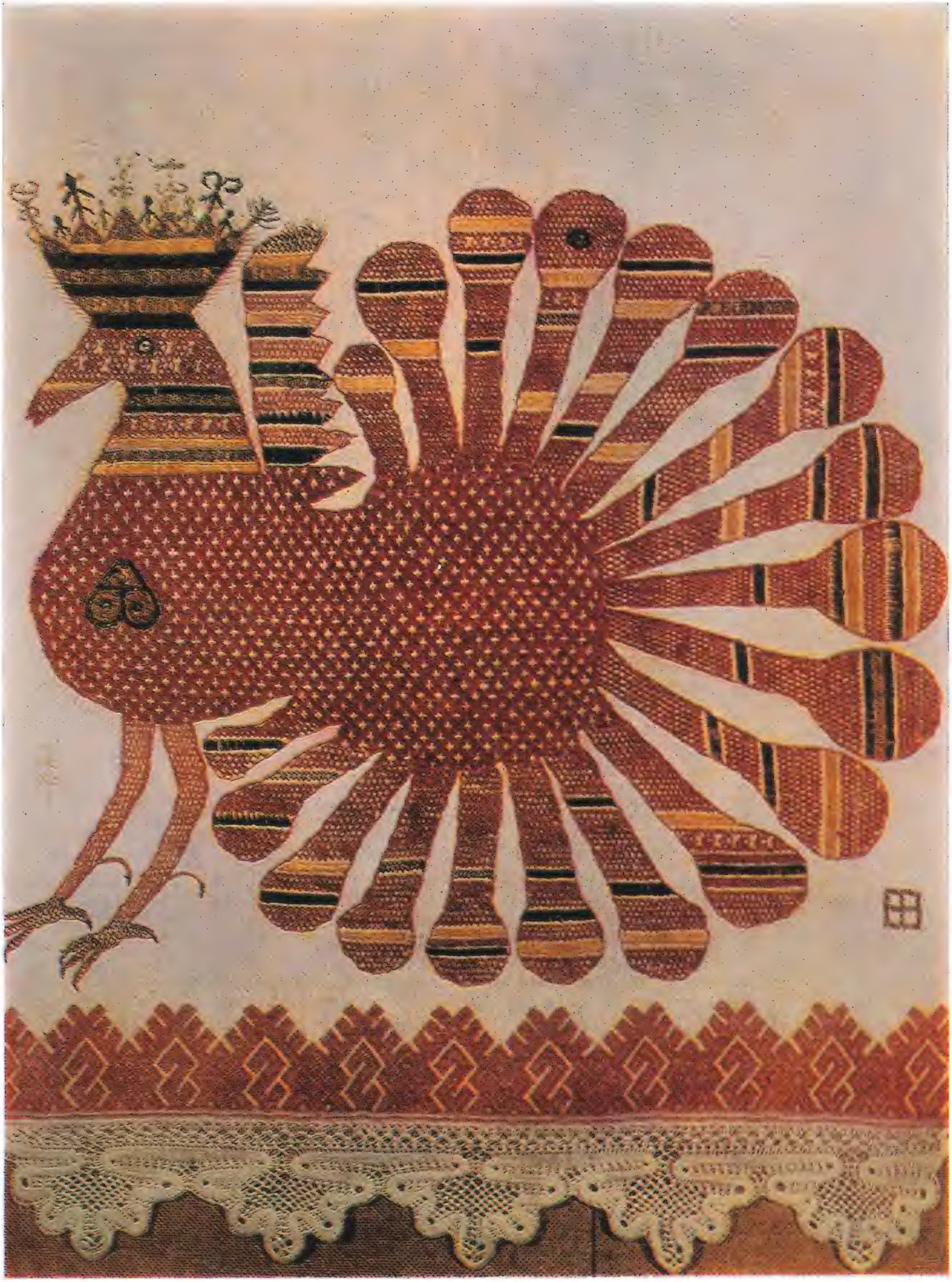
Особенно широкое распространение, далеко выходящее за пределы местного рынка, получает в первой половине XIX века своеобразный вид росписи на токарной посуде и ложках, выполнявшейся в селе Хохлома и деревнях, расположенных около города Семенова Нижегородской губернии. Чистота отделки изделий, прочность покрывающего их лака и особенно прием обработки фона или рисунка, после которой они приобретали цвет золота, способствовали широкому спросу на такую посуду не только среди сельского, но и городского населения. Однако влияние городских вкусов не было в этот период определяющим — хохломской промысел сохраняет свою самобытность и сложившиеся еще в XVII веке традиции мастерства. Многие его изделия имеют старинные формы братин, чаш, ковшей, а в покрывающей их росписи можно видеть мотивы древнерусской орнаментики в виде тюльпанообразных цветов, перистых листьев и трав, нанесенных свободным и гибким движением кисти. Более дешевая посуда обычно украшалась геометрическим орнаментом или мелкой травкой, так хорошо вписанной в форму изделий, выполненной так легко и виртуозно, что она наряду со своеобразным колоритом, построенным на сочетании пламенеющего красного, черного и золотого цвета, стала наиболее характерной особенностью хохломской росписи.

Работа с деревом, игравшим особенно важную роль в быту русской деревни, была привычнее для народных мастеров, чем ковка или литье металлических изделий, но и в этой области создавались тогда прекрасные произведения, сделанные с тонким пониманием художественной специфики материала и бытового назначения вещи, находившим воплощение в декоративно-выразительных формах. Это гармоническое слияние функционального, эстетического, а во многих случаях и образного начала можно великолепно почувствовать и в изысканной графичности многочисленных спиралевидных завитков железных светцев для лучин, и в пластичности зооморфных мотивов медных фигурных замков, и в монументальности силуэтной орнаментации дверных жуковин или наивной изобразительности коновальных блях, служивших эмблемой профессии.

Наряду с предметами крестьянского обихода из дерева, металла, керамики, выполнявшимися обычно мастерами мужчинами, существовали многие виды народного творчества — вышивка, браное ткачество, кружевоплетение, которые являлись традиционной областью женского труда. Здесь были свои, веками сложившиеся художественные традиции, приемы мастерства, своеобразный строй изобразительных и орнаментальных мотивов, многие из которых также уходили корнями в глубь языческих времен.

В северных вышивках первой половины XIX века продолжает жить древний образ Великой богини матери-земли, решенный в виде трехчастной композиции с богами-всадниками по сторонам *(илл. 129)*. Иногда женская фигура заменяется не менее древним изображением древа жизни. В других вариантах древо жизни охраняют пардусы, грифоны, львы с поднятыми лапами или павлины и птицы-павы, изображенные во всем великолепии пышного оперения *(илл. 130)*. Но все эти мотивы, пришедшие в народную вышивку из языческой мифологии или древнерусского искусства, подчиняясь графически четкой линии шва «росписью», «набором», «крестом», приобретали те условные геометризованные формы, которые позволяли им органически включаться в орнаментальную стихию узора с мерным чередованием симметрично построенных фризовых композиций.

Если в вышивках Севера особенно большое место занимали изобразительные элементы, то в центральных и южных областях России преобладал геометрический орнамент с ромбическими мотивами. Происхождение последних также восходит к древним солярным знакам, формы которых в соответствии с



130. Пава. Вышивка на полотенце. Набор, хлопчатобумажные, шелковые и металлические нити по льняному полю. Ярославская губерния. Начало XIX в.

131. П. Захаров. Портрет Т. Н. Грановского. 1845 г.

технологией вышивки и браного ткачества приобретали прямоугольные очертания. В этих районах применялись, причем нередко на одном и том же изделии, различного типа швы, но наиболее широкое распространение получила цветная перевить, заполнявшая его поверхность плотным красочным узором в противоположность шву «росписью», где тонкая красная нить рисовала на белом полотне свои великолепные графические композиции.

Условная растительная орнаментика конца XVII века и пышный быт русского барства XVIII столетия получили наиболее яркое выражение на вологодских и белозерских подзорах, выполненных ажурной строчевой вышивкой и «швом по письму», где ажурным остается только фон, на котором силуэтом выступает плотный узор.

Но свое подлинное художественное звучание отдельные вышивки получают лишь в общем решении изделия, где они располагаются чаще всего во фризовых композициях, чередуясь нередко с полосами тканых узоров, цветных кружев, а иногда просто гладкого кумача или тесьмы. Многие из таких композиций на полотенце или нарядном переднике являются шедевром по смелости и красоте колористической гаммы, по тонкому ощущению ритма и масштабного соотношения отдельных полос. То же впечатление смелости творческой фантазии и художественной завершенности производит и большинство дошедших до нас образцов праздничной крестьянской одежды. Не только в каждой губернии, но и в каждом районе женский народный костюм имел свои характерные особенности, причем в самых разнообразных вариантах он всегда был красочен, декоративен и решен с тем же чувством ансамбля, которое восхищает нас и в комплексе построек народного жилища и во внутреннем убранстве крестьянской избы.

Когда мы рассматриваем параллельно народное творчество и искусство, призванное обслуживать привилегированные классы, перед нами по существу встают две различные художественные культуры, которые, где-то соприкасаясь, в чем-то воздействуя друг на друга, все же идут каждая своим особым путем. Это две грани того глубоко самобытного и высокого по своим творческим достижениям художественного явления, которое связано в нашем представлении с понятием о русском декоративном искусстве первой половины XIX века.

Процесс вовлечения самых окраинных и наиболее отсталых народов России в орбиту всероссийского рынка, начавшийся еще в XVIII веке, содействовал приобщению их к передовой русской культуре. В XIX веке формы связей и общение с удаленными районами страны расширялись благодаря проведению дорог, увеличению потока переселенцев из центральных областей страны, созданию различного рода промышленных центров и, наконец, значительному притоку русской интеллигенции. Все это открывало местному населению путь к более высоким формам хозяйственной деятельности, к усвоению элементов городского быта, преодолению вековой замкнутости и ограниченности.

В образе жизни, обычаях и нравах разноплеменных, разноязычных народностей, исчислявшихся к тому времени в России не одним десятком, происходили глубокие изменения. Начался процесс расшатывания вековых устоев патриархальности даже в северных районах Сибири, в необжитых степях Зауралья, малодоступных местах Северного Кавказа. Эти перемены неизбежно сопровождались обострением классовых противоречий, усилением гнета и эксплуатации со стороны местной правящей верхушки и царской администрации.

Однако все усиливавшееся культурное общение так называемых «инородцев» с демократической интеллигенцией служило стимулом в их стремлении к просвещению, приобщало их к цивилизации.

Существовало множество путей, коими русская культура и искусство проникали в самые отдаленные уголки страны. Помимо торговцев, переселенцев, миссионеров, в этих краях со второй половины XVIII века появляются ученые и исследователи, а вместе с ними и художники «для снятия планов и зарисовки диких мест». Благодаря их трудам Россия начинает знакомиться с культурой и бытом самых различных народностей, ее населявших. Получают широкое распространение историко-этнографические издания типа «Описания всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских образов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и др.

достопримечательностей» (1774) И. Георги, сопровождавшегося рисунками автора, награвированными Х. Ротом и Д. Шленнером, или «Путешествия по разным провинциям Российской империи» П. С. Палласа (1773—1778) с рисунками и гравюрами участников экспедиции художника Кунсткамеры Н. Дмитриева и гравера Х. Гейслера, или «Живописное путешествие от Москвы до Китайской границы» А. Мартынова, художника-академика (1819) и т. п.

Помимо названных, интересные и порой богатые материалы о жизни малых народов оставили, среди многих других, художники Л. Воронин — о северо-восточной части Сибири, берегах Чукотского моря, реки Колымы, Курильских и Алеутских островах, И. Беркган — о Камчатке, И. Александров и М. Мягков — о Сибири, В. Петров — об Алтае и сибирских казенных заводах, П. Кошаров — о Памире, Е. Корнеев — о Поволжье и Сибири, братья Г. и Н. Чернецовы — о Поволжье.

Трудно переоценить влияние на жизнь отдаленных окраин Сибири, Карелии и позднее Кавказа политических ссыльных. Особенно благотворно оно становится в XIX веке, когда ссылку отбывают декабристы, петрашевцы, участники польско-литовско-белорусского социально-политического движения. Они приносят туда не только самую передовую для того времени общественную мысль, но и принимают живое участие в судьбе местного населения, приобщают его к грамоте, способствуют его гражданскому развитию и осознанию человеческого достоинства.

Ссыльные внесли известный вклад в изобразительное искусство народов, среди которых поселялись. Первыми здесь должны быть названы Н. Бестужев, создавший множество портретов своих близких товарищей, местных жителей, виды природы, городов, рудников, а также декабрист П. Борисов — автор серии альбомов с рисунками флоры и фауны Сибири, отличающимися необычайным изяществом карандаша и кисти, тонко воспроизводящими живую природу в духе Ф. Толстого. Примечательным был и такой факт, как создание декабристом Н. Якушкиным в Ялтуровске школы взаимного обучения, воспитавшей известного сибирского художника-демократа М. Знаменского. Сосланный в Вятку в 1837 году, А. Витберг обучил местного живописца Д. Чарушина.

Каждый край, каждая область имели, естественно, свои очаги, свою специфику развития художественной культуры и установления контактов с русской художественной интеллигенцией.

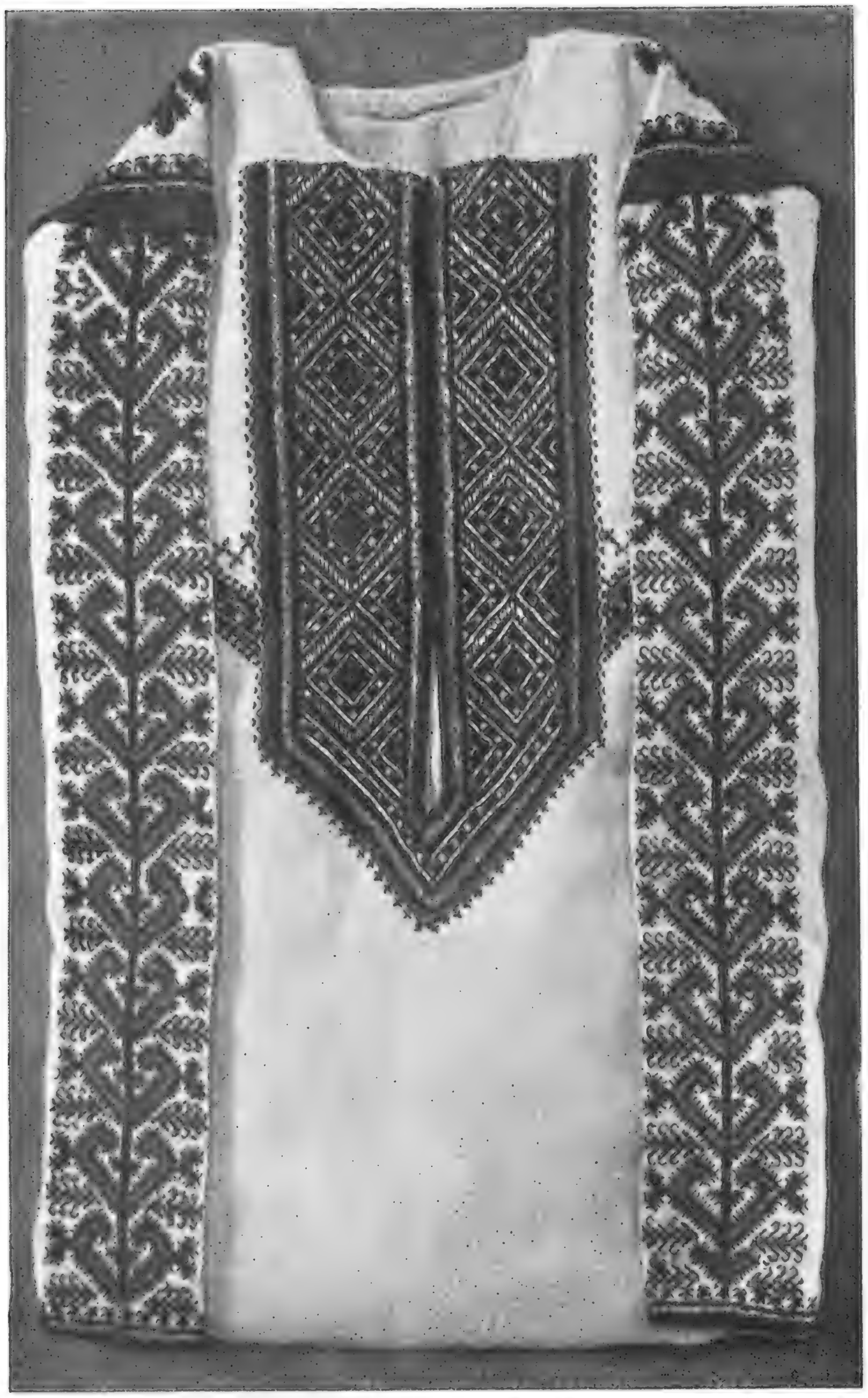
На Урале и в Сибири, например, своеобразными художественными центрами были казенные заводы, на которых часто учреждались рисовальные классы. Отсюда не только вышло множество превосходных мастеров декоративной обработки камня и металла, но и пополнялись ряды воспитанников петербургской Академии художеств. Так, на Екатеринбургском гранильном заводе особенно выделялся сын мастера завода Я. Амбаров (Анбаров), прошедший курс в Академии художеств (1836—1839), который выполнял резные на камне портреты и медальоны. Позднее он создал лепные украшения в тифлисском театре. На Алтае были широко известны Локтевская и Колыванская шлифовальные фабрики, расцвет деятельности которых падает на 1820—1850 годы.

132. Ф. Калмык. Автопортрет в меховой шапке. Офорт. 1805 г.

Названные предприятия поставляли прекрасные декоративные изделия из яшмы, малахита, порфира, мрамора, нефрита и т. п., украшавшие петербургские дворцы, общественные здания, храмы в первую половину века. Известнейшие русские архитекторы Воронихин, Кваренги, Росси создавали проекты для этих изделий. Потомственные камнерезы, выросшие здесь,— В. и Я. Коковины, Ф. и Г. Налимовы, семьи Пономаревых, Стрижковых, Ивашовых, Акуловых, Воротиловых и многие другие не знали себе равных в искусстве подбора камня, умении выявить его красоту и сочетать его цвет и рисунок с формой предмета, заданной архитектором. Их произведения являлись примером синтеза искусства художника «ученого» с традицией и индивидуальным талантом народных мастеров.

Славились и семьи клинковых рисовальщиков Бушуевых, Бояршиновых на производившем холодное оружие Златоустовском уральском заводе. Отсюда вышел известный русский гравер Н. Уткин, а художник Е. Бояршинов, преподававший в фабричной школе, получил звание учителя рисования уездных училищ от петербургской Академии художеств за картину «Кричная фабрика в Златоустовском заводе при ночном освещении» (1848).

При Нижне-Тагильском, Невьянском и Верхне-Нейвинском заводах, производивших листовое железо, распространился промысел расписных лаковых железных изделий. В местный быт вошли подносы, ковши, сундуки, самовары, чайники, яркие и радостные. Здесь



133. Марийская вышивка на женской рубахе. Холст, хлопчатобумажные цветные нитки. Косая стежка, счетная гладь, роспись. Конец XIX в.

славились своими работами семьи Перезоловых, Худояровых. С. Худояров стал профессиональным художником и получил образование в Риме. Несомненное влияние оказали на развитие способностей заводских мастеров приглашенные Демидовым В. Раев и П. Веденецкий — воспитанники арзамасской школы.

Со временем все более притягательную роль для юношества из зажиточных семей «инородцев» начинают играть не только духовные, но и светские школы, возникавшие в первую половину XIX века по всей России. Достаточно сказать, что в начале века открылись университеты в Дерпте (1802), Казани (1804), Харькове (1805), Киеве (1834), что во множестве городов Поволжья, Приуралья, Прикамья, Кавказа, Сибири, Урала были открыты училища, гимназии, лицеи. Царское правительство открывало учебные заведения, так как освоение новых земель, развитие промышленности требовали грамотных и образованных людей. Рассчитывало оно таким способом воспитать послушных сатрапов из местного населения.

В этот период значительно оживляется и культурная жизнь провинции: учреждаются библиотеки, музеи, частные коллекции, театры, даже художественные школы (школа А. Ступина в Арзамасе, 1802—1861; В. Турина в Казани, 1820—1830-е гг.; К. и И. Макаровых в Саранске и Пензе, 1828—1852; А. Надеждина в Козлове — с 1832; школа рисунка и живописи Ф. Чурикова в Воронеже, 1835); в Саранске в 1814 г. архитектор М. Коринфский учреждает первое в провинции архитектурное училище.

Таким образом, возникает все больше предпосылок для формирования национальной интеллигенции, подготавливается новое поколение людей, которое способствует культурному пробуждению отсталых народов.

На исходе XVIII — в начале XIX века уже можно в ряде центров Поволжья и Сибири встретить художников-профессионалов, главным образом преподавателей вновь открывшихся учебных заведений. Но это были все еще единичные, случайные явления, а большинство осевших художников оставались мало связанными с жизнью края.

Что же касается «инородцев», то возможность проявить себя в области светского «ученого» искусства они получали лишь в самых исключительных случаях. К ним следует отнести историю чуваша П. Егорова, воспитанного в доме грузинского князя Дадиани (одного из гуманнейших и просвещенных людей того времени) и получившего образование архитектора в императорской Канцелярии от строений. Со временем Егоров становится не только преподавателем этого учреждения, талантливым строителем, работавшим в командах Растрелли, но и создателем прославленной решетки Летнего сада, Мраморного дворца (совместно с А. Ринальди) и ряда других сооружений.

Именно к таким случаям относятся и судьбы мальчиков калмыков, привезенных в столицу. Один из них — «императорской Академии художеств профессор и кавалер» А. Егоров прославился не только своим искусством, но и учениками — К. Брюлловым и Ал. Ивановым (см. раздел о русской живописи). Другой — рисовальщик, живописец и архитектор Ф. Калмык *(илл. 132)*, по монаршей воле оказавшись за границей, получил образование в Карлсруэ и Риме и стал известен в Европе своими рисунками и гравюрами с произведений Гиберти, Микеланджело, Праксителя и Фидия. Третий — Н. Аберда, ученик Н. Уткина и С. Галактионова по Академии художеств, был учителем рисования в Гатчине, позднее в Новгороде.

Близка им и судьба чеченца П. Захарова *(илл. 131)*, подобранного русским солдатом в сражении и воспитанного в Москве П. Н. Ермоловым. Получить художественное образование помогли ему К. Брюллов, Ф. Глинка, И. Крылов и В. Белинский. Достигнув звания академика, этот высокоталантливый, но рано погибший художник подписывался «Захаров, чеченец из Дад-Юрта» или «П. Захаров чеченец» или «П. Захаров из чеченцев», как бы желая этим утвердить достоинство своего народа и сохранить с ним связь.

В первой половине XIX века в провинции был известен архитектор бурят Разгильдеев, построивший в Иркутске Девичий институт и больницу.

134. Мордовская вышивка на женском головном уборе. Холст, сатин, шерсть, ленты, позумент. Счетная гладь. Середина XIX в.

Живя вдали от родины, названные художники не могли оказать своим творчеством непосредственного воздействия на развитие национального искусства, однако успехи их — свидетельство безмерной талантливости народов, которых они в своем лице представляли.

Основным же видом художественной деятельности малых народов России в XIX веке остается народное творчество, истоки которого восходят к самым древним эпохам, а произведения хранят следы сложных процессов своего многовекового развития. Связанное всецело с бытом и хозяйством, оно служит прежде всего для удовлетворения насущных потребностей одной семьи или рода и в очень редких случаях превращается в промысел.

Народы европейского севера, Прикамья, Поволжья развивают это искусство в многолетнем тесном общении с искусством русского народа. Другие — более обособленные, как, например, племена Сибири, Северного Кавказа, приобщаются к русской культуре и искусству большею частью в конце XVIII—XIX веках.

В целом же в XIX веке под влиянием соприкосновения с новой, более высокой культурой, с новым, светским изобразительным искусством и художественной промышленностью в сфере народного творчества повсеместно происходят значительные изменения. Процесс этот не проходит без известных потерь, так как, вытесняемые фабричным производством, перестают существовать многие исконные виды народного искусства, идет подмена материалов, упрощается техника, но это явно обнаруживается лишь в конце века.

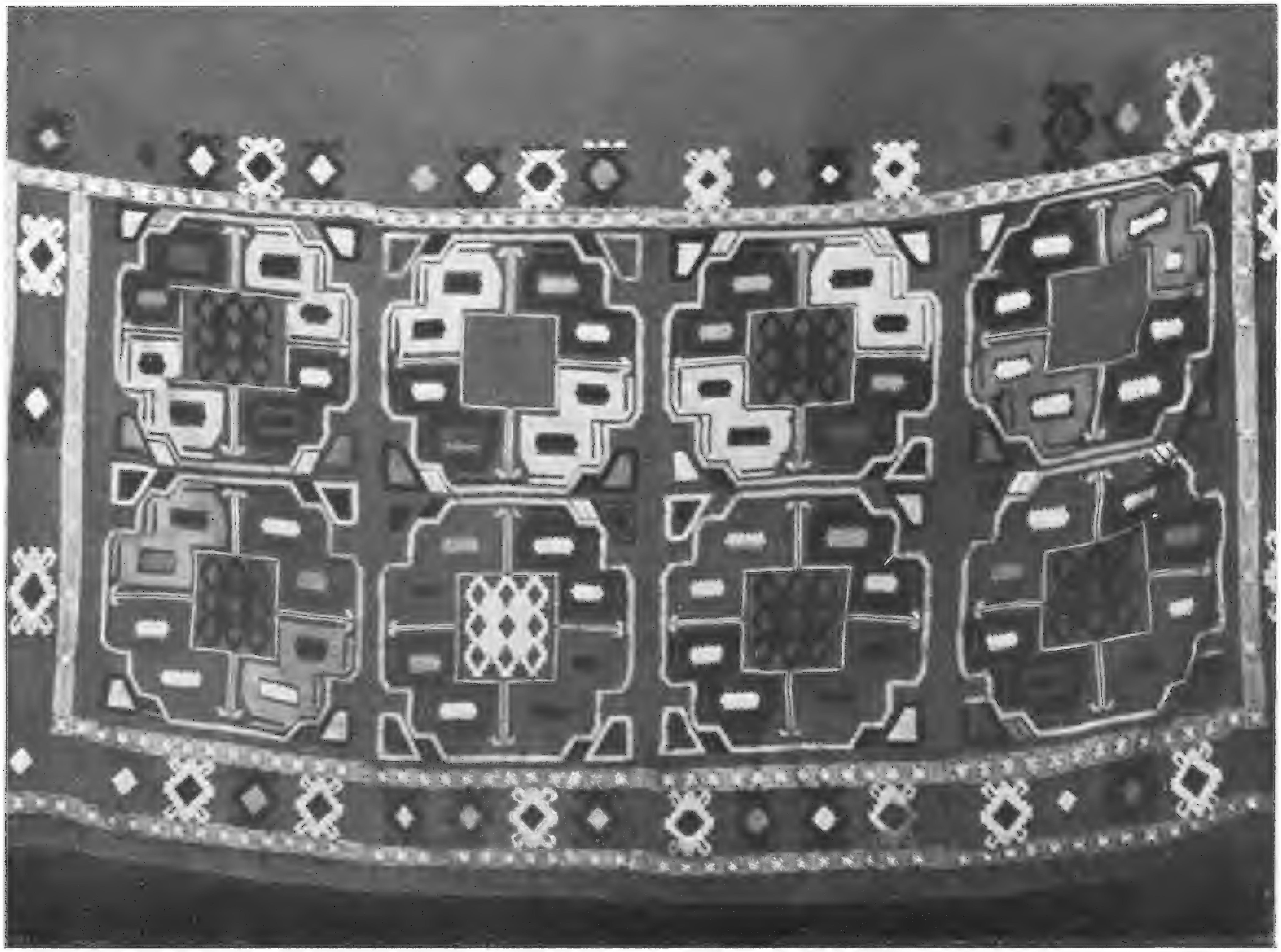
Исторические судьбы народов Поволжья и Прикамья с давних пор тесно переплетаются друг с другом. По языковому признаку они делятся на две основные группы. Казанские татары, башкиры, чуваши принадлежат к тюркской языковой группе; марийцы, мордва — к угро-финской. К этой группе следует отнести и удмуртов, живущих в междуречье Камы и Вятки. Это деление в основном прослеживается и в характере культуры родственных народов.

Находясь издавна на пересечении великих торговых путей Востока и Запада, названные народы хранят в своей художественной культуре следы связей со Средней Азией, Кавказом, Ираном и Древней Русью.

В XIX веке искусство народов Поволжья все еще связано с развитием домашнего ремесла, в редких случаях с художественным промыслом. Близкое соседство и общность исторических судеб не могли не сказаться на всем их художественном творчестве, в котором естественно прослеживаются взаимовлияния и взаимозаимствования.

Среди многих видов декоративно-прикладного искусства у народов Поволжья наибольшее распространение имела вышивка. Причем вышивка мордвы, марийцев, чувашей и башкир отличается близостью характерного, доминирующего красно-коричневого тона.

135. Удмуртское браное ткачество. Конец головного полотенца — шарпан. Холст, шерсть. Работа М. Гущиной. 1891 г.



136. Башкирское браное ткачество. Занавес — шаршау. Шерсть, хлопок. Работа С. Асмандиаровой. 1885 г.

геометризованными растительными и животными мотивами. Близки и используемые технические приемы, например счетные швы.

Высокими декоративными свойствами обладает мордовская вышивка. Ее геометрические орнаменты, фестоны, треугольники, розетки, рогатки, ромбы располагаются звучными и плотными декоративными пятнами на головных уборах *(илл. 134)*, по подолу, плечам и рукавам белой холщовой одежды, а в особо нарядных платьях и по всему стану рубахи. В красках преобладают сочетания красного и коричневого с синим.

Ярка и самобытна как по рисунку, так и по цвету марийская вышивка, ковровым узором покрывающая поверхность холста *(илл. 133)*. Орнамент здесь легкий, состоящий из сильно стилизованных геометризованных изображений животных, птиц, цветов или мотива двух рогов и крючков. Многие употребляемые в ней зооморфные мотивы идут еще от эпохи неолита — конь, птицы, древо жизни. Узор комбинируется мастерицами с большим разнообразием, то уплотняясь, то разряжаясь, и всегда сохраняет легкую прозрачность рисунка. Основные богатые оттенками красно-коричневые тона ее подчеркнуты черным и синим контурами. Иногда вводятся зеленые и оранжевые цвета.

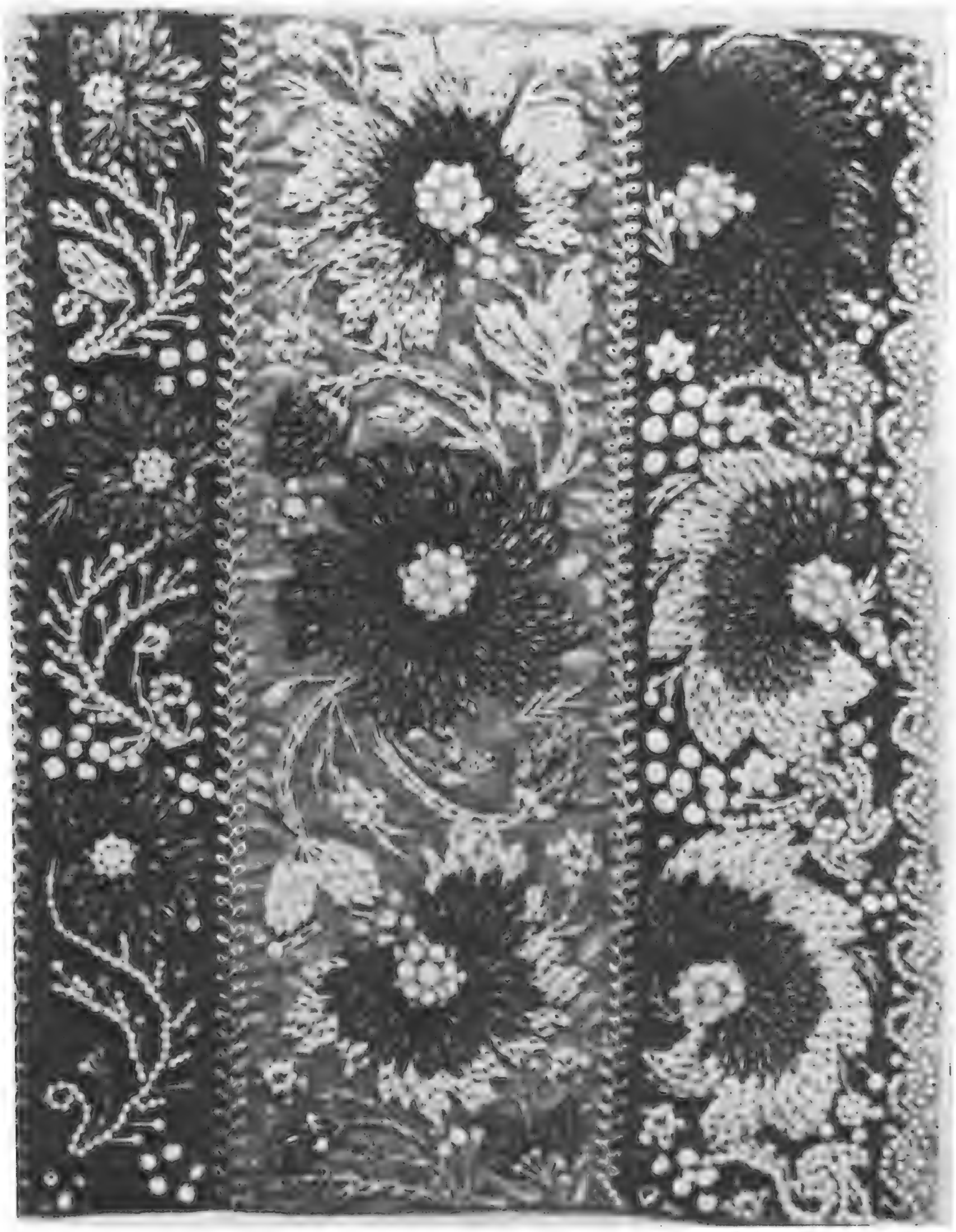
Исключительным разнообразием орнаментики, расцветки и приемов исполнения отличается чувашская вышивка. Наряду с крупными фигурами в ней используются мелкие, тончайшие узоры. Звезды самых разнообразных очертаний, геометрические фигуры, мотивы растительного и животного происхождения: птицы, кони, изображение человеческой руки в звездах и многое другое исполнены здесь мельчайшими стежками ярко-желтого, зеленого и черного цвета по красному или зеленому фону и на расстоянии сливаются в сплошную золотистую полосу. Цветной фон участвует в создании узора, а белый придает узору легкую ажурность.

Чувашская вышивка дополняется еще тесьмой, низаным бисером, блестками. Наиболее распространены двусторонние, контурные, стебельчатый и тамбурный швы, а также «роспись», применяемая с прямой гладью или косой стежкой, и крест. В ряде случаев вышивка не имеет изнанки (плисовые платки, головные уборы женщин).

Удмуртская вышивка создает впечатление затканной, а не расшитой поверхности. Ее орнамент крупный, геометрический. Он слагается из плотно составленных большого размера ромбов или косой фигурной клетки, внутри заполненных более мелкими и сложными мотивами так, что между фигурами по контуру проходит тонкая полоска белого фона. В северных районах сохранились узоры древнего искусства Прикамья и Приуралья — косые кресты, S-образные фигуры, схематичные изображения женщины, птицы, коня. Швы мелкие, счетные. Шьют по холсту шерстью, шелком. На юге узоры ближе к башкирским, швы крупнее, свободнее.

Узоры башкирской вышивки геометрические, тоже крупные и сочные, но более легкие, чем у удмуртов. Образуются они пересечением ромбов, квадратов, в которые вписываются восьмиконечные звезды. Концы пересечений обогащены более мелкими разделками геометрического рисунка. Наряду с мареновой расцветкой встречаются яркие, насыщенные красные, желтые, зеленые цвета. Распространены и вышивки по кумачу — нитками бронзового или зеленоватого оттенка, хорошо имитирующими золото. Наряду со счетной вышивкой имеет место и тамбурная, в которой встречаются растительные узоры и мотивы, близкие искусству тюркских и монгольских народов.

Повсеместное распространение в XIX веке в Поволжье приобретает узорное ткачество. У марийцев, мордвы и чувашей это чаще всего скромные льняные и бумажные ткани, в которых чередуются цветные полосы различного размера, затканные несложным геометрическим орнаментом. Другое дело у удмуртов, башкир и казанских татар: их скатерти, занавесы, покрывала, ковры, декоративные полотенца покрыты крупным рисунком, привлекающим разнообразием форм и колористических решений. Во второй половине века у удмуртов ткачество начинает постепенно вытеснять вышивку. Исходным материалом является лен, конопля, овечья шерсть, позднее — фабричный гарус, хлопчатобумажная пряжа. На севере более распространена браная и многоремизная пестротканая техника с двухцветным рисунком. В геометрических орнаментах очевидна связь с ткачеством русского населения Вятки, Вологды, Перми. Рисунок строится на чередовании узких и широких узорных полос. Полосы заполняются повторяющимися мотивами геометрических фигур. Ткани, создававшиеся в южных районах, бережнее сохраняют национальные традиции, отличаются бóльшим разнообразием узоров и колористических решений, техника близка переборным тканям. Неповторима самобытная красота многоцветных удмуртских тканых полотенец, скатертей, покрывал, декоративный эффект которых построен на контрасте ярких, светлых тонов красного, зеленого, оранжевого с бархатисто-черным. Живописная переливчатость их колорита возникает от часто изменяемой расцветки основного мотива узора (*илл. 135*).

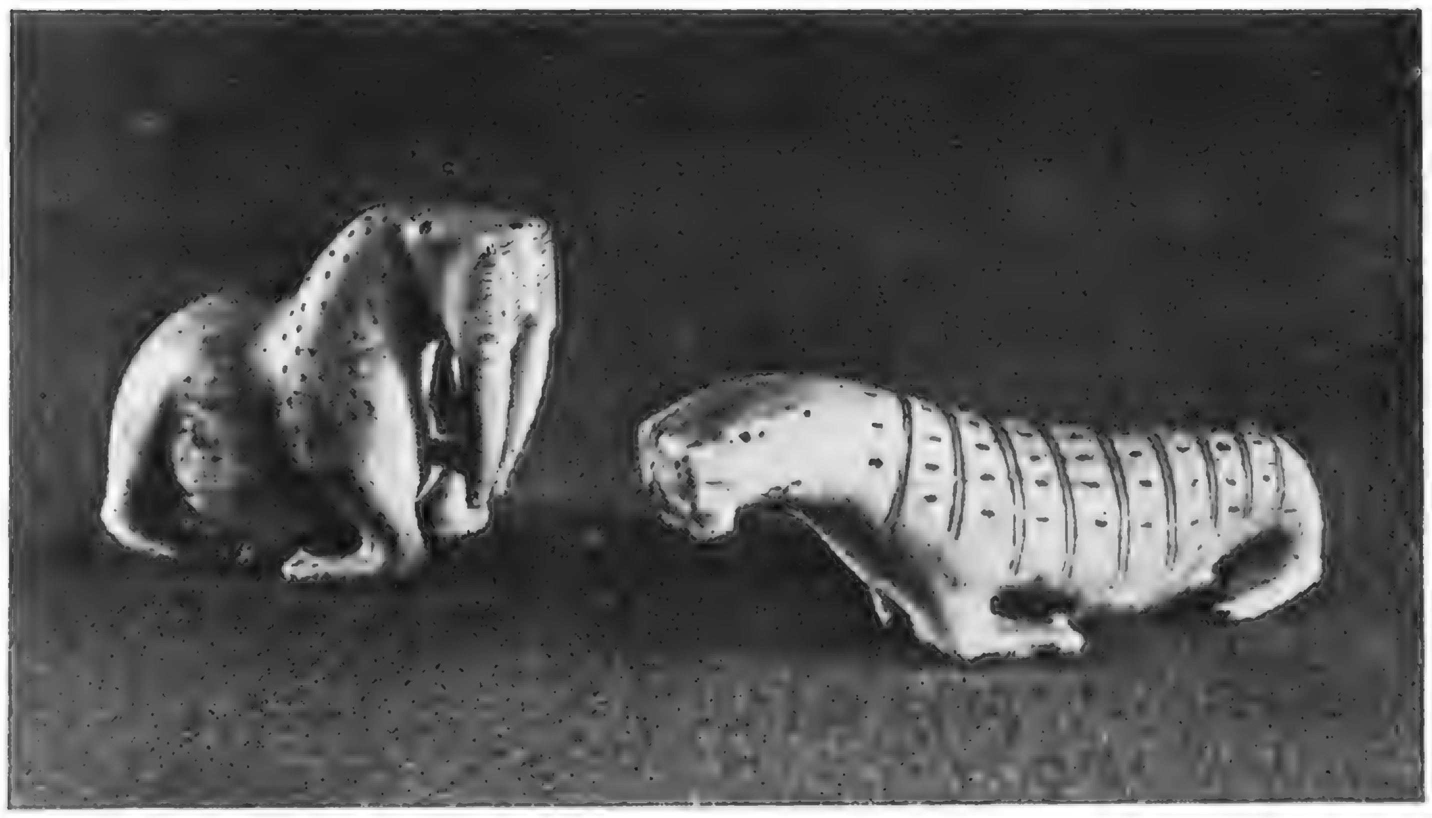


137. Татарская вышивка на женском колпаке. Тамбур цветными нитками и аппликация из лент и блесток. XIX в.

Узорное ткачество башкир не менее декоративно. Орнаменты его крупны и составлены из различных геометрических фигур, необычайно разнообразных по контурам и внутренней разделке. Выборка производится по цветной золотистой или красно-коричневой ткани разноцветным гарусом. Редким своеобразием и нарядностью отличаются башкирские занавесы (*илл. 136*). Богатая игра поверхности этих тканей создается не только неповторимым многообразием орнамента, но и богатством ткацких разделок, смелым нарушением ритмической уравновешенности общего рисунка, подвижной изменчивостью его цветового строя. Применяется золотистый фон, украшенный узором многих теплых тональностей, по-преимуществу сиренево-красно-оранжевых, без резких цветовых сопоставлений, и красно-коричневых, имеющих яркую, интенсивную разделку.

В целом следует отметить, что узорное ткачество отдельных народов Поволжья развивает и приспосабливает применительно к другой технике традиции искусства вышивки.

У многих народов Поволжья известное значение имело и искусство резьбы по дереву, применявшееся в украшении жилищ, мебели, утвари, орудий труда. Особенно достопримечательной была барельефная резьба, украшавшая постройки мордвы и мари в первую



138. Морж и тюлень. Моржовая кость. Чукчи. XVIII—XIX вв.

половину XIX века, явившаяся творческой переработкой русской корабельной резьбы. Она применялась также при изготовлении бытовых предметов сложных фигурных форм со звериными и птичьими головами, напоминавшими русскую посуду XVII века. У удмуртов этот вид искусства был сходен с архитектурной резьбой русского населения Урала, изобилующей геометрическим и растительным узором, солярными знаками и т. п. мотивами.

Наиболее самостоятельно развивалось искусство резьбы по дереву у чувашей, щедро украшавших ею свои постройки и предметы обихода. Для нее характерны сдержанные изящные мотивы собственно чувашского орнамента. Несложные узоры выемчатой и контурной резьбы животного и растительного характера покрывают донца прялок, дуги, ткацкие станки, наличники окон, ставни, фризы, карнизы, столбы ворот; на юге края — могильные столбы. Ручки посуды завершаются скульптурными изображениями животных и птиц. Архитектурная резьба у чувашей часто раскрашивалась в яркие зеленые, красные, реже синие и желтые тона.

139. Пьющие мужчины. Моржовая кость. Коряки. XIX в.

В XIX веке архитектурная резьба появилась и у башкир. Более древнее происхождение имеет резная деревянная посуда башкир: ковши — ижау, долбленые бочонки — тэпэн и другие сосуды с резным орнаментом. Фигурные ручки ковшей искусно завершаются вырезанной из цельного куска дерева цепью с фигуркой волка на конце (вероятно, связанной еще с древней магией).

Башкиры явились и немногими из народов Поволжья, достигшими высокого мастерства в обработке металла и кожи. Сам характер изделий из металла и кожи (упряжь, пояса, сосуды, колчаны и т. п.), узоры чеканки и тиснения, их украшавшие (солярные знаки, мотивы рогов барана и «бегущей волны», Х-образные и S-образные фигуры), указывают на общие корни с искусством тюркских и монгольских народов.

Искусство казанских татар во многом отлично от искусства других народов Поволжья. Одна из специфических его сторон — цветистая декоративность, возможно, идущая еще от традиций кочевого образа жизни. Будучи в целом орнаментально, ввиду вековых запретов ислама, искусство этих народов очень щедро применяет растительный орнамент. И если живописи как самостоятельной области и не существует, она все же утверждается в безудержной полихромии узоров.

В XIX веке эта полихромия подчиняет себе и внешний облик деревянного дома казанских татар, в своей общей конструкции уже следующего принятому стилю русского классицизма. Смелая, горизонтально-полосатая его раскраска в два цвета с росписью ниш фронтонов цветами, букетами и своеобразным многоцветным сиянием была вполне самобытна. Любимая гамма — желтый, зеленый, синий, белый, нередко красный цвет.

В интерьере роль росписи выполняли многочисленные, не менее яркие войлоки, ковры и коврики, покрышки, скатерти, салфетки, платки. С конца XVIII — начала XIX века получают распространение вывешиваемые на самых видных местах в доме (главным образом в селах Заказанья) так называемые шамаили — изречения из корана, выполненные арабской вязью и обрамленные рисунками. В этот многоголосый фон вплетались национальные костюмы обитателей дома, особенно женщин, унизанные ювелирными украшениями,— воротники джиака, широкие ленты нагрудной нашивки изю, перекинутый через плечо пояс хасите, цветной узор обуви.

Из домашних ремесел женщин к наиболее древним и представляющим большой интерес относится вышивка.

Татарская вышивка многокрасочна и потому особенно жизнерадостна. Ее растительные узоры прихотливо и легко стелятся по краям полотенец, подзоров, скатертей, занавесов и покрывал и часто переходят в широкую узорную полосу или разбегаются отдельными букетами и цветами. Наносилась она, как правило, на красочные ткани. Ее цветовая гамма очень богата и сменяет самые нежные оттенки насыщенными темными тонами. Узоры, легкие и декоративные, создавались искусным тамбурным швом. Изящество и плавность этого шва прекрасно показаны в свадебных полотенцах, шитых одной лишь серебряной или золотой нитью. Вышивка часто сочетается с аппликацией — нашивкой

лент, синели, позумента, блесток, бляшек и монет *(илл. 137)*.

Ткачество в браной закладной технике из льняной, хлопчатобумажной или шерстяной пряжи менее самобытно, чем вышивка, и отчасти напоминает подобные изделия мордвы, удмуртов и русских. Узоры его, как и вышивки, отличались цветовой насыщенностью. Наряду с основной красно-белой гаммой была распространена типичная для казанских татар зелено-голубая расцветка.

Развитыми художественными промыслами у казанских татар были сосредоточенные в Казани и ее окрестностях производства тачальных и ювелирных изделий. Татарские кожаные сапоги — ичиги, известные еще русскому боярству XVI—XVII веков, широко изготовлялись и в XIX веке. Шитьем обуви из сафьяна с втаченными разноцветными орнаментами занимались преимущественно женщины. В 40-е годы XIX века в Казани были основаны две мануфактуры по их производству. Работали и кустари. Изделия находили сбыт не только в Поволжье, но и в Центральной России. Как и во всем татарском искусстве, значительная доля красоты изделия заключалась в его красках. Преобладали

140. Шкатулка с изображением сцен народного праздника ысыаха. Ажурная резьба. Мамонтовая кость. Якутск. 1856 г.

141. Фигурки якута и якутки. Мамонтовая кость. Якутск. Середина XIX в.

желтый, красный, темно-синий, зеленый цвета, дополненные белым, серым, коричневым. Орнамент, вероятно, передавался без существенных изменений с самых давних пор. В крупных узорах, в их мягкости, плавных линиях проступают стилизованные растительные формы, а предельная обобщенность изображения придает изделию декоративную выразительность. Расположение узора всецело подчинено форме обуви. Контуры рисунка подчеркнуты тамбурной вышивкой.

Татарские ювелирные изделия, так же как и тачальные, были издавна широко известны и продавались по всей стране, особенно в Средней Азии. Металлические литые пряжки, пуговицы, серьги, пояса, браслеты, ожерелья с подвесками или монетами украшали гравировка, чеканка, штамповка, зернь и очень широко — скань ажурная, накладная и «бугорчатая» (характерная только для казанских татар), вкрапления ярких цветных камней — бирюзы, сердолика, яшмы. В XIX веке это производство было сосредоточено в селе Рыбная слобода Казанской губернии и в самой Казани, но занимались им уже лишь русские мастера.

Многочисленные народы и племена, населяющие Урал и Сибирь, можно условно разделить на две культурно-хозяйственные области. Северную — охотников и рыболовов и южную — древних земледельцев и скотоводов.

Множество народов Севера, значительно отличающихся друг от друга по языку и культуре, объединяет близость довольно примитивного хозяйственного уклада. Это прежде всего ханты, манси, ненцы, чукчи, коряки. Все они находятся еще на различных ступенях разложения патриархально-родового строя. Вторая, наиболее представительная группа сибирских народов — буряты, горноалтайцы, хакасы, тувинцы, якуты — уже обладает патриархально-феодальными отношениями, в которых зарождаются элементы новых, капиталистических.

Изобразительное творчество всех этих народов очень многообразно и отражает сложнейшую систему взаимовлияний и скрещиваний различного рода культурных потоков, как пришедших из глубины веков, так и более современных. Причем древние, традиционные формы оказываются у них менее подвижными и наиболее устойчивыми. Например, стилизованные орнаменты алтайских народов и тувинцев, их резьба по дереву и войлочные изделия имеют аналогии в искусстве пазырыкских курганов и в то же время генетически связаны со средневековым искусством кочевников Средней Азии. А в народном творчестве тех же якутов сочетаются элементы южной тюрко-монгольской культуры (в изделиях из дерева, вышивках, кузнечном и ювелирном деле) с таежной культурой народов Крайнего Севера (изделия из оленьих шкур, вышивка оленьим и конским волосом, бисером). Орнаментальные мотивы хантов и манси перекликаются с орнаментальными мотивами андроновской культуры II тысячелетия до н. э. В манере чукотских, хакасских и якутских рисунков прослеживается сходство с древними наскальными писаницами. Чукотская скульптура из кости во многом сохраняет близость к памятникам пунукского времени.

На юге и востоке прослеживается также влияние культур стран Юго-Восточной Азии, ясно проступающее в орнаментах, утвари, одежде нанайцев, в тувинской каменной скульптуре, в войлочных и деревянных изделиях горного Алтая.

В XIX веке все ощутимее становится воздействие культуры русской. Появляются новые материалы, новые типы жилища, утварь, даже одежда. Культурное влияние русских более всего заметно у якутов и бурят.

Несмотря на различие и разнохарактерность художественных традиций и их истоков, порой уходящих в глубь веков, в искусстве каждого народа в целом можно проследить и ряд общих закономерностей. Так, наиболее часто встречаются изображения животных и реже человека на предметах декоративно-прикладного и особенно культового искусства. Широко распространение контурного и линейного рисунка, процарапанного и подкрашенного или аппликационного, который всегда отражает представление людей об окружающем мире. Богаче всего в нем показан животный мир. У одних народов этот рисунок более примитивен и схематичен (юкагиры), у других — более непосредствен, реалистичен (якуты, чукчи, коряки, отчасти эвенки), у третьих — изощренно стилизован (ханты, манси, нанайцы, забайкальские буряты, отчасти хакасы, алтайцы, тувинцы).

У охотников и рыболовов Севера преобладает орнамент геометрический, реалистическая изобразительная основа которого теряется в веках. Для одежды и построек они используют исключительно шкуры и мех животных, украшенные вышивкой, аппликациями, нашивками металлических блях и т. п.

У земледельцев и скотоводов распространены изделия из войлока, чеканка, гравировка и чернение по металлу, тиснение по коже, скульптура из дерева, металла, камня, кости. Их искусство свидетельствует о более высокой ступени развития.

Ряд народов под влиянием расширившихся экономических связей развивает некоторые художественные ремесла. Это резьба по кости у чукчей, коряков; изготовление берестяной посуды у хантов; шитье одежды и меховых ковров у оседлых коряков, нанайцев, ульчей. Отделение ремесла от натурального хозяйства имело место лишь в некоторых случаях среди наиболее развитых в социальном и экономическом отношениях народов, например бурят и якутов.

В резьбе по дереву и обработке бересты особого совершенства достигли исконные обитатели тайги — ханты, манси, эвенки, якуты. Изделия этого рода отличались большим изяществом и тонкостью декора, будь то выемчатая резьба по дереву или выразительные рисунки, а также затейливое плетение оленьим или конским волосом по бересте. У якутов из среды резчиков по дереву вышли мастера, работавшие в городе по найму и выполнявшие богато украшенную рельефной и выемчатой резьбой мебель, карнизы и наличники окон, даже иконостасы.

Нанайские и ульчские женщины славились своей вышивкой по аппликации. Вышивали гладью и строчкой, яркими нитками. Их вышивки украшали одежду, ковры, обувь, сумки и т. п. Наиболее распространены были несколько стилизованные изображения животных, птиц, цветущих деревьев и кустов (символа продления рода). На праздничной одежде вышивали бабочек. В пестрой красочности этих вышивок, в некоторых ее мотивах (бабочки, драконы и др.) можно проследить влияния стран Юго-Восточной Азии.

142. Намсарай. Грунтованное полотно, клеевые краски. Буряты. Конец XVIII — начало XIX в.

В искусстве украшения одежды из оленьих шкур проявили себя эвенки, пышно декорировавшие ее аппликациями в виде мозаики из различных сортов меха и нашивками цветного сукна, обогащенного бисером и металлом.

Яркое проявление среди других искусств на Севере получило искусство резьбы по кости и дереву у чукчей, коряков, якутов. Мужчины занимались им в долгую полярную ночь. Подлинное мастерство изображения промысловых животных у чукчей и коряков, живших в XIX веке еще в условиях родового строя, объясняется не только тем, что они как охотники прекрасно знали строение, повадки и образ жизни животных, но также господствовавшими в их мировоззрении анимистическими представлениями. Они предназначали свои создания к роли охранителей и помощников, вкладывая в эти образы веру в их магическую силу.

Острохарактерны и пластически предельно выразительны анималистические скульптуры, выполненные чукчами *(илл. 138)*. Фигурки моржей, нерп, китов еще очень мало отличаются от прототипов далекого прошлого со свойственной им слитностью объема, архаичной окаменелостью поз. Однако в некоторых работах уже можно заметить стремление нарушить статику

143. Кинжалы кубачинской работы. Серебро, чеканка, чернь, гравировка, зернь. Середина — вторая половина XIX в.

формы и передать живое движение. Встречающиеся у чукчей изображения людей, как правило, схематичны или же воплощают представления о неких мифических существах, совмещающих в себе качества человека и какого-либо зверя.

В конце XVIII века ученые обратили внимание на чукотские рисунки, выполнявшиеся на ребрах кита (служивших каркасом чумов), на веслах и сиденьях праздничных байдар, а также праздничных деревянных дощечках, развешиваемых в чумах. Изображались сцены из жизни: быт, охота, магические обряды, игры. Правда, рисунки уступали скульптуре в пластической выразительности, но движение и состояние они передавали очень точно. На рубеже XX века этот вид чукотского творчества перерастает в высокохудожественное искусство гравировки на кости.

Резная кость коряков отлична от чукотской. Здесь большее место занимает скульптурное изображение человека, занятого охотой, ремеслом, домашней работой. Фигурки занятны и характерны *(илл. 139)*. Когда в XVIII веке на землях коряков поселились ламуты (эвены), единственные наездники на оленях среди северных народов, появляется поразившая воображение аборигенов фигура всадника ламута. Кроме того, у коряков, обитающих в более южном поясе тундры, несколько иной круг фауны. Они изображают зайцев, куропаток, баранов. Очень распространены и фигурки орла (их тотема) с подвижными крыльями. По-своему оригинальные работы коряков все же уступают чукотским в пластической найденности объемов, художественной завершенности и типичности облика.

В Якутии искусство резьбы по кости возникает и развивается совершенно иным путем. Оно завезено сюда русскими. Это подтверждается не только историческими и литературными данными[37], но и ассортиментом, формой изделий, техникой резьбы. Они указывают на совершенно конкретный источник — Холмогоры.

Владея издавна пластическим искусством резьбы по дереву, якуты очень быстро усваивают технические и некоторые художественные навыки русских мастеров и создают, используя мамонтовую кость, самобытные изделия. Это искусство в XIX веке складывается уже в самостоятельную область декоративно-прикладного творчества, произведения которого не только поступают в продажу городскому населению Якутска, но и вывозятся в центральные районы страны.

Своеобразие якутской резьбы по кости определилось ярко выраженными изобразительными тенденциями, характерными для якутского искусства того времени. На стенках шкатулок, гребнях, подчасниках воспроизводятся занимательные эпизоды якутского домашнего быта, охоты, празднеств со скачками, борьбой, танцами, сцены городской жизни, камлания и т. п. Эти изображения выполнены еще довольно примитивно, в плоском рельефе, моделированном выемчатой резьбой с подробной разработкой лиц, фактуры и формы предметов. Узор легко читается, не перегружает фона, обычно ажурной сетки. Ритм создается чередованием фигур и предметов. В целом якутские произведения этого рода отличаются нарядной декоративностью, сдержанной простотой и строгостью общей формы изделия *(илл. 140)*. Очевидно, в XIX веке у якутов появляется и миниатюрная скульптура из кости и дерева, развившаяся под впечатлением от известных статуэток

русских фарфоровых заводов. Об этом свидетельствует весь их характер: подчеркнутая социальная принадлежность персонажей, жанровость, раскраска. Очень хороши костяные статуэтки супружеской пары и деревянная фигурка полной якутки из собрания Музея антропологии и этнографии, обладающие живыми, выразительными лицами *(илл. 141)*.

Высоким профессионализмом отличалось искусство обработки металла у народов Южной Сибири, Забайкалья и Якутии. Особенно искусны в этом деле были буряты, чьи работы уже в конце XVIII века приобрели широкую известность по всей Сибири. Можно сказать, что их украшения на конской упряжи достигли подлинной монументальности. Большие разнообразной формы пластины, покрытые серебряной или оловянной насечкой по железу и тончайшими узорами гравировки, как бы оковывали колчаны, седла, сбрую. Их спокойное мерцание оживлял блеск гладких полированных бляшек, обрамлявших изделие и разбросанных на фоне.

Ювелирные изделия, дополнявшие мужскую и женскую одежду (различные подвески, бляхи, наплечники, трубки, огнива, ножи), отличались изысканным изяществом и легкостью чеканной, черневой и гравировальной работы.

Единственную в своем роде область в творчестве народов Сибири представляет бурятское культовое строительное и изобразительное искусство. Его принесли бурятам с распространением ламаизма монахи — пришельцы из Тибета и Монголии. В дальнейшем оно было перенято и творчески переработано местными мастерами, воспитанными в школах, созданных при храмах и монастырях, воздвигнутых в бурятских кочевьях.

Процесс становления и развития бурятского искусства в этот период очень усложняется. В нем соединяются и переплетаются весьма противоречивые тенденции: местная древняя народная традиция, хранящая следы целого ряда культурных напластований, и сложное, закрепленное каноном «ученое» искусство ламаизма.

Вхождение бурят в Российскую империю, с одной стороны, создает благоприятную почву для более самостоятельного развития местного искусства, а с другой — обусловливает влияние на него русского крестьянского искусства и городской культуры.

В XIX веке у бурят в ряде районов складываются крупные ремесленные центры, славившиеся даже среди русских поселений. Здесь объединялись строители, мастера по изготовлению мебели, посуды, росписи, художественной обработке дерева и металла, иконописцы, скульпторы, граверы.

К этому времени бурятские строители используют не только образцы зодчества тибетского, монгольского, но и русского. Так, крестообразный план, весь характер основного массива дугана (храма) напоминают русские провинциальные постройки, и только крыши с загнутыми углами, деревянные колонки и т. п. архитектурные детали сооружаются по ламаистским канонам.

Перерабатывая на свой лад традиции тибетской и монгольской иконы или скульптуры, большая часть бурятских художников конца XVIII — первой половины XIX века выбирает в ламаистских источниках сюжеты, наиболее доступные понятиям народа, отдавая предпочтение божествам добрым, оберегающим или поддерживающим людей. Создаваемые ими образы

144. Замковая часть двухствольного ружья с серебряными накладками. Глубокая гравировка, позолота, чернь. Работа аварских мастеров. XIX в.

статичны, композицию отличает ясность, немногословность *(илл. 142)*.

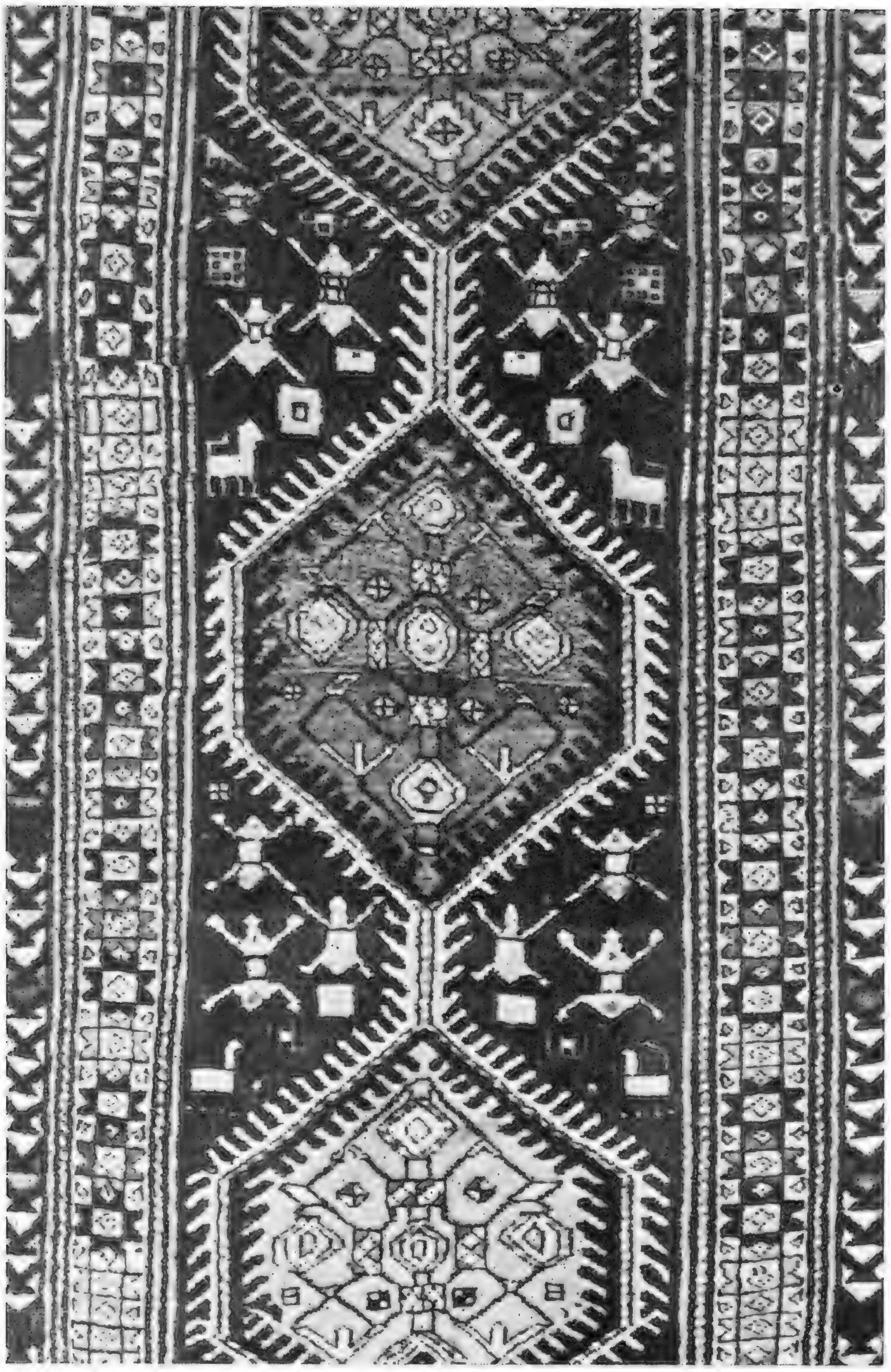
Выразительна, лаконична и разнообразна бурятская культовая скульптура — круглая и рельефная. Она выполняется штамповкой, литьем, чеканкой, резьбой по камню и дереву, лепкой из глины и папье-маше. Особенно часто используется смесь глины с бумагой — туши́.

Своеобразие бурятской иконописи того времени проявляется более всего в ее красочных сочетаниях, как бы почерпнутых в красках окружающих лугов, земли, воды и неба. Общий тон иконы и возникает из пейзажного фона, которому отдается предпочтение. Плодом народного творчества явились иконы шитые и аппликационные.

Ламаизм оказал известное влияние и на бурятское народное декоративно-прикладное искусство — шитые изделия из меха и войлока, волосяные ковры, деревянную посуду и другое, в котором наряду с национальными бурятскими узорами (круги, розетки, зигзаги, рогообразные фигуры, ромбы и квадраты) соседствуют ламаистские орнаменты и символика (зооморфные, растительные и мифологические мотивы).

Незаурядными художественными способностями обладал кочевой калмыцкий народ, предки которого ойраты (народность западно-монгольской группы) расселились в степях между Доном, Волгой и Каспием в середине XVII века. Выше говорилось о талантливых его сыновьях, художниках Ф. Калмыке, А. Егорове, Н. Аберде, по воле случая получивших художественное образование. Однако в силу социальных условий основной формой проявления художественной одаренности калмыков и в XIX веке остается декоративно-прикладное и культовое искусство: сооружение и украшение жилища и храмов, религиозная живопись, гравюры, скульптура, выделка кож, изготовление кошм, вышивка, кузнечное и ювелирное дело (в это время в улусах имелись уже прославленные мастера).

Отличительной чертой произведений калмыцкого декоративно-прикладного искусства является большая



145. Пляска джигитов. Ворсовый аварский ковер из села Обеда Хунзахского района. Шерсть. Табасаран. Вторая половина XIX в. Фрагмент

продуманность, целесообразность, экономичность моделировки и эстетическая завершенность силуэта и формы.

В большой мере эти качества свойственны и основному виду калмыцкого жилища — разборной кибитке гер или ишкя-гер, ставшей той ячейкой, из которой с XVIII века начало развиваться оседлое жилище и гражданские сооружения (ханские дворцы, помещения для богослужений, собраний и пиров). Остов кибитки, состоящий из решетчатых рам — терме, свода из жердей — унин, соединенных вверху кольцом — харачш, окрашен в красные и синие цвета и покрыт специально выкроенным войлоком светло-охристого или белого цвета. Нарядное и вместе с тем строгое убранство прекрасно гармонирует со всей обстановкой — предметами быта и одеждой хозяев. Мебель и утварь, как и деревянная конструкция кибитки, украшены резьбой и полихромной росписью. Войлочные изделия, парадные костюмы отделаны многоцветной вышивкой, строчкой, аппликацией. В вышивке преобладают оттенки сине-голубого, оранжевого, зеленого и красно-розового цветов, а также золото и серебро. В орнаментах наиболее распространены растительные побеги, розетки, цветок тюльпана или фигурный геометрический орнамент зеег — узор с арочками (схематическое изображение кибиток), обрамленный цветными полосами. Обувь, кожаные фляги (бортха) покрыты тисненным узором растительного характера, мотивами рогов, солярными знаками очень четкого ритмического абриса. Ювелирные украшения из серебра (подвески, перстни, серьги) и обкладка седел, сбруи, поясов обработаны чеканкой, гравировкой, чернью и просечными узорами.

Проникновение в Калмыкию ламаизма, так же как и в Бурятии, привело к возникновению храмовой живописи, скульптуры, архитектуры. Храмы сначала сооружались из войлока и дерева, а к концу XVIII века появляются каменные и кирпичные. Хурулы (так назывались калмыцкие сооружения для празднеств и богослужений) представляли собой целые комплексы построек. Они были обнесены каменной оградой или столбами, соединенными решеткой и имевшими трое центральных ворот, средние из которых — богдойн-халга стояли на оси центрального входа в храм (сем) — главное здание комплекса. С присоединением к России появилась еще часовня — субур-ган, устанавливаемая перед входом в хурул (часовни стали возводиться и на могилах). Калмыцкие хурулы отличает четкий силуэт и соразмерность пропорций. В их архитектуре соединились местные и тибетские традиции. В XIX веке под влиянием архитектуры русского классицизма храмы иногда окружают колоннадой. Как внутри, так и снаружи хурулы украшали сосудами для курения, фонарями, скульптурой, живописными и ксилографическими изображениями ламаистских божеств (бурханов), мифологических и реальных животных, очень распространенной картиной «Сансарин-курдэ» (колесо мира), изображавшей учение буддизма, флагами — так называемыми дарцогами. На последних яркими красками или шитьем также изображались персонажи ламаистской мифологии, помещались священные изречения, знаки, отгонявшие злых духов, и наиболее часто изображения небесного всадника — покровителя войны и святой женщины-воина (окон-тенгри) — символа мщения. Эти образы отличались изяществом рисунка, гармоничностью колорита.

Религиозное искусство калмыков, будучи в основе ламаистским, опиралось на тибетско-монгольские традиции. При некоторых храмах были школы. Живое творчество исполнителей здесь, конечно, затруднялось канонами, и все же оно должно быть отнесено к явлениям художественным, обретшим местные особенности.

Художественная культура многочисленных племен и народов, населяющих Северный Кавказ, очень многообразна и разнохарактерна, а ее корни уходят в далекое прошлое. Наиболее древней и высокоразвитой является культура аборигенов — лезгинских племен, обитающих в юго-восточной нагорной части страны, и адыгейских (черкесов, кабардинцев), населяющих западные районы Предкавказья. К более поздней относится культура пришлых народов центральных и западных областей — осетин, татов, кумыков, карачаевцев и других, ведущих свое происхождение от кочевых скифо-сармато-аланских и тюрко-монгольских племен.

146. Безворсовый лезгинский ковер. Шерсть. Гладкое плетение. XIX в.

При всем многообразии и различии в XIX веке уже легко прослеживается и значительная близость основных элементов культуры и искусства у целого ряда северокавказских народов, соседствующих между собой и объединенных культурно-историческими и торговыми связями, а также природными условиями жизни.

Давние традиции имеет народное зодчество Северного Кавказа, специфические формы которого сложились под влиянием климата, ландшафта, а также особенностей исторического развития края.

Неповторимого своеобразия полны кавказские селения — аулы, располагавшиеся в малодоступных местах горных склонов. Тесно застроенные каменными домами, с лабиринтами узких улочек-туннелей и улочек-лестниц, они являлись своеобразной, готовой к обороне цитаделью. Большие аулы делились на кварталы, каждый из которых имел свою площадь, а иногда и мечеть. Над аулом возводились сторожевые башни и настоящие крепости, контролировавшие дороги. Общий вид селения дополняли каменные мечети и минареты, украшенные резьбой по камню и стуку, каменные арочные мосты, акведуки, родники, мавзолеи и т. п. сооружения.

Старинный дом горца соединял в одной двухэтажной постройке жилье и хлев, а сарай для сена — довольно внушительное, даже нарядное здание с арочными проемами — строился отдельно. В ряде районов все три вида хозяйственных помещений объединялись в одном здании. У агулов, аварцев, лакцев, лезгин, даргинцев и других племен горной зоны жилые дома имели плоскую крышу и суровые, сложенные из грубо отесанных камней стены. В XIX веке их оживляли характерные полуциркульные дверные и оконные проемы. У табасаранцев, кайтагцев и других народов, расселенных в предгорной лесной зоне, богатой мягким камнем, дома строились из хорошо отесанных плит. В верхних этажах устраивались лоджии и галереи на столбах. Фасад такого дома украшали деревянные, реже каменные обрамления окон и дверей, сплошь покрытые резным орнаментом из стилизованных растительных узоров и различного вида плетенок и жгутов. В теплых районах приморской низменности возводились саманные постройки, в более позднее время изобилующие двухэтажными галереями и балконами. Стены таких домов, обмазанные глиной, служили прекрасным фоном для украшенных резьбой, лаконичных деревянных консолей, карнизов, подбалок, столбиков на галереях и т. п.

Постройки других народов Северного Кавказа более скромны, но не менее своеобразны. Так, у балкарцев каменные дома лепились к скалам или располагались на естественных плато. У кабардинцев, черкесов, адыгейцев так называемые турлучные постройки сооружались из плетневых стен, обмазанных глиной, имели соломенную или камышовую крышу, выступавшую как навес вокруг дома. В XIX веке под влиянием русских здесь появляются дома из дерева, самана, кирпича. В горных районах Осетии получают распространение каменные дома с земляной крышей. Рельеф местности повлиял на террасообразный тип осетинских построек, в которых крыша одного дома переходила в двор другого. Таким образом, осетинские селения обрели очень живописный вид. Дома чеченцев, ингушей являли собой упрощенную разновидность саманного и каменного типа домов Дагестана.

Декоративное искусство в начале XIX века достигло наиболее высокого развития и совершенства в центральном, нагорном Дагестане в таких селениях, как Кубачи, Харбук, Кази-Кумух, Амузги, изготовлявших оружие и ювелирные изделия; Балхар, Сулевкент, Испик, славившиеся гончарными изделиями; Гоцатль, Хури, Кунди, производившие медно-чеканную посуду; крупные центры ковроделия — аулы Микрах, Ахты и другие.

Очень большую роль в декоративном искусстве Северного Кавказа играет орнамент. Наиболее типичны геометрические и стилизованные растительные узоры трех видов, сформировавшиеся у ряда народов Дагестана еще в XVI—XVII веках и достигшие в XIX веке во многих областях декоративно-прикладного искусства необычайного богатства и многообразия. Это строгий симметричный орнамент под названием тутта (ветка), асимметричный, более легкий и подвижный махарай (заросли) и замкнутый — тамга (розетка).

Одним из наиболее древних видов искусства у горцев Дагестана является искусство резьбы по камню. Резьба покрывала камни-вставки на стенах домов, ниши, камины, многие архитектурные детали мечетей и мавзолеев, надгробия. В XIX веке это искусство становится промысловым в даргинских аулах Сутбук, Уллуайя и аварском — Сограть. Утратив былую скульптурность и монументальность, оно делается наряднее, достигает большой свободы и разнообразия в самом построении узора и в бесконечно варьируемых орнаментальных формах, то сплошным ковром покрывая камень, то членясь на розетки, медальоны и другие фигуры.

Резьба по дереву, так же как ковроделие, вышивка, ткачество, относилась к домашним ремеслам. Наиболее широко она применялась в украшении экстерьера и интерьера жилищ: в обрамлении дверных и оконных проемов, на колоннах, подоконниках, потолочных сетках, ларях и т. п.

Красотой местных национальных форм и изяществом графического орнамента отличается керамика лакского аула Балхар и даргинского — Сулевкент. Среди изделий — кружки, кувшины, глубокие чаши и т. п., украшенные ангобной росписью. Узор из всевозможных округлых криволинейных фигур и линий, завитков, штрихов наносится при вращении гончарного круга вручную и размещается в верхней части сосуда. В Сулевкенте, помимо керамики, близкой к балхарской, в XIX веке изготовлялась еще поливная керамика с рельефно-лепными и прочерченными украшениями, но большинство местных мастеров работало на отхожих промыслах в различных районах Северного Кавказа. В лезгинском ауле Испик поливная керамика употреблялась при выделке больших декоративных блюд.

Обработка металла у горцев Дагестана опирается на очень древние традиции и сохраняет зачастую, особенно в искусстве ювелирном, черты, восходящие к древней бронзовой культуре. Под влиянием исторического и социально-экономического развития края промысловое значение получает оружейное искусство, уже с VI—X веков новой эры известное персам и арабам. Начавшаяся в средние века художественная обработка серебра была тоже связана с украшением оружия.

Крупнейшим культурным и экономическим центром Дагестана с давних пор был аул Кубачи, славившийся

художественной обработкой металлических изделий, имевших широкое распространение и за пределами Кавказа. Подлинного совершенства достигло здесь искусство украшения холодного (*илл. 143*), а начиная с XVIII века огнестрельного оружия, принесшего Кубачам мировую известность. Особенно интенсивным производство оружия становится в XIX веке, в начале которого появляются подписные и датированные изделия. В середине века Кубачи снабжают парадным оружием целые гвардейские части.

Кубачинские мастера обладали высочайшим мастерством извлечения максимального эффекта от соединения различных приемов и техник художественной обработки металла: глубокой гравировки, так называемой «чеканки»[38], черни, позолоты, насечки, воронения и т. п.; от изысканного, бесконечно варьируемого цветового соотношения серебра, черни, золота, вороненого железа, кости, позднее перламутра. Блестяще разрабатывался и применялся в кубачинском оружии местный орнамент с его красотой, изяществом, певучим ритмом, логической ясностью развития, которая не терялась даже при большой насыщенности и разнообразии декоративного убранства предмета. Расположение орнамента носило часто двуслойный характер, подобный тому, что использовался дагестанскими резчиками по камню. Так, на фоне чеканного золоченого узора располагался более крупный черневой узор, или в черневой узор, сплошь покрывающий изделие, ненавязчиво вкрапливался узор гравированный, порой позолоченный.

В первой половине XIX века узоры, используемые кубачинскими ювелирами, еще довольно крупны и фону отведена большая роль, поверхность предмета членится всего на четыре части. Со второй половины века орнамент уже заполняет всю поверхность и дробится на более узкие пояса и клейма, соответственно дробится и узор. Свободный и подвижный узор мархарай начинает заменяться более строгими и статичными узорами тутта и тамга. Аналогичные явления происходят во многих других областях дагестанского декоративного искусства, например в искусстве резьбы по дереву и камню.

Помимо оружия, кубачинцы выполняли и ювелирные украшения: браслеты, кольца, серьги, пряжки, пуговицы и т. п. Большинство из дошедших изделий датируются XIX веком. Для первой его половины характерны большая скульптурность форм, сдержанное применение золота, включение камней, смальты. Основная техника — филигрань, скань, гравировка.

Не менее крупным центром оружейного и ювелирного производства был лакский аул Кази-Кумух, изделия которого близки кубачинским, хотя и имеют ряд своих особенностей.

Полно своеобразия и чисто местных черт аварское оружейное и ювелирное искусство, развитое в аулах Унцукуль, Согратль, Гоцатль и другие. Его изделия строже, скромнее; в них почти не встречается сплошного заполнения узором поверхности предмета, значительную роль играет чернь, используемая чаще всего как фон, изредка употребляется золото. Чеканные узоры вводятся только как акценты (*илл. 144*). Особенно популярны были на Северном Кавказе аварские женские украшения из серебра. Они массивны, богато отделаны зернью, дополненной филигранью, чернью и множеством искусственных камней; в них еще встречаются древние изобразительные мотивы, даже литые фигурки животных и птиц.

Строгостью форм близко аварскому черкесское ювелирное искусство. Очень скупыми средствами при помощи неглубокой гравировки, черни, ложной зерни, вставок из сердолика здесь создаются изящные, тонкого вкуса изделия.

С незапамятных времен народы Северного Кавказа ткут ворсовые и безворсовые ковры— сумахи, паласы, думы, а также плетут циновки — чибта и изготовляют войлочные ковры. Наиболее развитое промысловое значение это искусство обрело в южных районах нагорного Дагестана у лезгин и табасаранцев и ряда других народов.

Дагестанское ковроткачество очень разнообразно по видам изделий, рисункам и приемам орнаментации. Узоры ковров отличаются большой четкостью, контуры основных фигур, обычно медальонов, подчеркнуты цветной и черной обводкой. Большую роль в общем заполнении поля каймы и медальонов играют стилизованные растительные мотивы. Встречаются изображения животных, человека, предметов быта. Общий колорит сине-красный с преобладанием того или иного из этих ведущих тонов. Значительную роль играет также белый цвет. Всегда наряден и сложен бордюр ковра, состоящий из нескольких различного узора койм (*илл. 145, 146*).

Более всего ценятся дагестанские ворсовые ковры, имеющие спрос и на международном рынке. По своим техническим и стилевым особенностям, а также качеству выделки эти ковры необычайно разнообразны и насчитывают около восьми типов (до революции они были известны под общим названием «дагестан» или «дербент»). Выделяются среди них ковры типа «ахты» и «микрах» из лезгинских селений Ахтинского и Дакузпаринского районов; «дербент» — ковры татских и азербайджанских селений Дербентского района; «табасаран» — ковры табасаранских селений Табасаранского района; «хив» — ковры табасаранских селений Хивского района и «кусум-кент» — ковры лезгинских селений Кусумкентского района.

Как правило, каждый тип ковровых узоров (а их здесь множество) имеет свое наименование, возникшее либо в соответствии с местом его распространения, либо с женским именем (возможно, мастерицы, его употребившей), а также рожденное ассоциативно, по сходству с каким-либо предметом. Обычно в каждом регионе отдавалось предпочтение тому или иному типу рисунка, но существовал и ряд распространенных повсюду узоров, обретавших в различных центрах свое наименование и свой местный колорит.

Для ковров «ахты» и «микрах», отличающихся близостью, характерны высокая плотность, низкий ворс, крупный узор из трех, пяти медальонов с сильно изрезанным четким контуром. Примером может служить ахтинский «гассан-кала» (название аула), сходный по построению с микрахским «ах-гюль» (белый цветок). Поле ковра довольно плотно заполнено орнаментом. Колорит сдержанный, сохраняющий основные цвета гаммы.

Рисунок дербентских ковров наиболее лапидарен, плотность ниже, ворс длиннее. Любимые узоры «патнуси» (поднос), чаще всего в форме восьмиугольников,

и «марага» (название аула). Подчас один-два медальона заполняют почти все поле ковра. Насыщенный красный фон выступает гладкими плоскостями. Оживление вносят ярко-оранжевые и ярко-зеленые тона обводок и мелких узоров; применяются многократные обводки фигур, среди которых важную роль играют широкие белые и черные полосы. К дербентским относится большая часть молитвенных ковров, изготовлявшихся в Дагестане, с узорами «мекка», «кааба» и т. п.

Табасаранские ковры имеют яркий насыщенный колорит и редкое богатство оригинальных рисунков. Число медальонов варьируется от двух до шести. Для табасаранских ковров очень характерны мотивы «турар» (шашки) или «топанча» (пистолет), а также «чере», в котором центральный мотив заключается в целый ряд усложненных геометрических фигур. Узоры, заполняющие свободное поле ковра, располагаются в самых различных комбинациях. Величина и очертание их тоже очень разнообразны.

Большое распространение имеют на юге Дагестана, более всего в Кусумкентском районе, сумахи — односторонние с плотной гладкой поверхностью и мохнатой изнанкой ковры. Эти ковры делались очень больших размеров и предназначались для пола. Традиционная гамма синих и кирпично-красных тонов имеет в сумахах большую шкалу оттенков, от глубоких темных до блеклых светлых. Здесь же производится масса мелких ковровых изделий во всех применяемых мастерами техниках. Мелкие изделия очень красочны, цельны по композиции и удачно дополнены разного рода цветными бахромками, тесемками, кисточками.

В центральной части и на севере Дагестана преобладает выделка двусторонних гладких ковров большого размера, именуемых по-аварски «давагьин», по-кумыкски — «дон» и «дум». Отличительной их чертой является наличие гладкого фона, чаще всего синего, по которому размещены крупные узоры. Здесь же, у аварцев, даргинцев, кумыков распространены войлочные ковры. Простейшие из них, называемые «кис» — небольшие кошмы естественного цвета шерсти. Украшены они несложными, но разнообразными рисунками.

Самыми богатыми по рисунку являются кумыкские и аварские войлоки — арбабаши со вшивными вырезными узорами из трех разной окраски войлоков. Формы узоров растительные, довольно сложные, колористическое решение насыщенное. Белая тканая тесьма, закрывающая швы, вносит в цветовую гамму нарядный акцент. Большой выразительностью обладают войлоки балкарские и карачаевские с крупным двусторонним вваленным узором в виде ромбов, треугольников или квадратов. Им свойствен сдержанный серо-оранжевый колорит.

# ИСКУССТВО УКРАИНЫ

В силу общности исторического, экономического и культурного развития основополагающие идеи классицизма, идеи гуманизма и просветительства, получившие развитие в России еще в XVIII веке, нашли на Украине благодатную почву. Стилистические особенности украинского классицизма определялись иным масштабом строительства городов и усадеб, иными природными условиями и, наконец, отличными национальными традициями. Поэтому даже в проекты русских зодчих и эскизы декоративных росписей русских живописцев местные мастера привносили свои, складывающиеся столетиями эстетические представления.

Еще более органичным для украинского искусства стал романтизм, развитие которого было связано с идеалами и представлениями передовой дворянской интеллигенции. Эмоционально-чувственное отношение к миру стимулировало поиски индивидуально-неповторимого художественного образа. В это время философская и общественно-политическая мысль Украины развивалась в том же русле, что и в России. Так же как и в России, на Украине она формируется в условиях массовых крестьянских восстаний, усиления борьбы против крепостничества. В центре социального учения крупнейшего украинского философа XVIII века Г. С. Сковороды стояла проблема создания общества на принципах равенства и демократии. Критикуя схоластику и догматы официальной религии, он заменяет их религией «любви и сердца». Его труды, равно как и впоследствии труды писателя И. П. Котляревского и других, перекликались с произведениями русских просветителей конца XVIII века. Однако романтизм на Украине, базировавшийся на философии украинских просветителей, имеет свои специфические особенности. Художникам, воспитанным на образцах сочной живописи барокко, было близко эмоционально-чувственное отношение к миру. В то же время идеализирующая тенденция в украинском искусстве слабее выражена, чем в русском. Здесь наблюдается особенно сильное тяготение к сентиментализму с его интересом к психологическим переживаниям человека.

Между тем реакционная политика царского правительства, проявлявшаяся в дискриминации национальных меньшинств, тормозила развитие украинского искусства. Одно из проявлений шовинизма самодержавной политики — отсутствие на Украине художественной школы, необходимость которой с первых шагов светского искусства стала особенно насущной. Хотя теперь в городах и поместьях бок о бок с приезжими русскими и иностранными художниками работали местные иконописных дел мастера, преимущественно крепостные, многое перенимавшие у своих коллег, новое назначение искусства требовало художественных сил, которыми не могли обеспечить Украину иконописные цехи. Поэтому роль русских художников на Украине в начале века становится особенно заметной. Идеи патриотизма, получившие широкое развитие в эпоху назревания событий Отечественной войны, возбудили интерес к изучению отечественной истории, природе, быту многонациональной России. Воспитанные на традициях классицизма и романтизма, русские художники неизбежно воздействовали на характер развития украинского искусства, и в то же время их собственное творчество оказывалось под влиянием местных памятников искусства, местных художественных тенденций. Не случайно в этот период на Украине преимущественное развитие получает живопись, в которой начинают формироваться пейзажный и бытовой жанры. В портрете, утвердившем себя еще в XVII—XVIII веках, в рамках романтизма зарождается реализм.

После Отечественной войны 1812 года углубляются противоречия крепостнической системы. Лучшие люди России борются против беззаконий крепостного права. Борьба эта завершается восстанием декабристов. На Украине действовало Южное общество декабристов. Многие города и села — Чернигов, Полтава, Житомир, Лубны, Лохвица, Хомутец, Кибинцы и т. д. — были связаны с их революционной деятельностью. Широкой волной прокатились народные восстания.

Царское правительство стремится любыми мерами попрать всякое проявление национальной культуры. «Лирников и бандуристов секли», а по поводу народных песен Николай I лично указал, что «подобные песни следует не распространять, а искоренять»[39]. Но и в условиях жесточайшей реакции, казенного уклада жизни и казенной морали социальный протест, вольнолюбивый порыв мыслящей части русского, да и не

только русского общества находят выход в организации различного рода тайных обществ. В Киеве в 1846 году возникла тайная политическая организация — Кирилло-Мефодиевское братство, в программных документах которого ставились вопросы о ликвидации крепостного права, национального неравенства и т. д. Активным и наиболее прогрессивным участником его стал Т. Г. Шевченко. Первым на Украине он воплотил в своем творчестве тему крепостничества, придав ей острогражданственный пафос. В его произведениях современность предстает и как прекрасная, порой романтизированная данность и как картина жестоких социальных противоречий. Гениальный поэт и художник, революционер-демократ, он своим творчеством подытожил достижения украинского искусства первой половины XIX века и направил его дальнейшее развитие по демократическому пути.

Однако процесс развития изобразительного искусства на Украине в первой половине XIX века был неоднороден. Экономический расцвет богатых Полтавской и Черниговской губерний стимулировал широкое усадебное строительство и застройку городов, обусловивших, в свою очередь, подъем изобразительного искусства.

В начале XIX века большим культурным центром становится Полтава, а открытие в Харькове в 1804 году университета способствует объединению и там значительных художественных сил. Теперь в формировании эстетической мысли на Украине принимают деятельное участие профессора и преподаватели университета, училищ, гимназий. Усиливается связь между наукой и искусством — признак, характерный для всего периода классицизма. В то же время на юге, в Одессе, где искусство было исключительно монополией иностранцев, формирование национальной школы в изобразительном искусстве начинается лишь во второй половине века.

Исторические условия развития западноукраинских земель иные. Закарпатская Украина находилась под властью Венгрии, а Буковина и Галиция (после третьего раздела Польши) — под властью Австрии. Специфический характер западноукраинского искусства определялся общей атмосферой Львова, города, в котором веками тесно переплетались культура Западной Европы и Востока, где жили самые разноплеменные художники. Но главным образом оно развивалось в непосредственном контакте с польским изобразительным искусством, что определило его отличие от украинского искусства восточных земель. Несмотря на то что феодально-католическая реакция всячески способствовала национальному размежеванию и разжигала постоянные распри, национальное самосознание украинцев росло. Насильственное же внедрение унии стимулировало развитие духа сопротивления. Поэтому процесс развития культуры здесь, хотя значительно и отличался от подобного процесса в восточных областях Украины, также сохранил, несмотря на всяческие препоны, национальные черты.

В начале XIX столетия создались более благоприятные экономические условия для реконструкции городов Украины и расширения гражданского строительства. Продолжается предпринятая в XVIII веке разработка генеральных планов городов. Некоторые из них, утвержденные ранее, критически пересматривались и в большинстве случаев существенно переделывались.

В градостроительстве XIX века преобладающее распространение получила регулярная планировка с прямоугольной сетью улиц и геометрически четкими периметрами площадей. В этой системе планировки были заложены свои противоречия. Широкие прямые улицы имели положительное значение для развития благоустройства городов, организации транспорта, прокладки мостовых и тротуаров, устройства бульваров и пр. В то же время зарождался определенный планировочный штамп. Новая планировка улиц накладывалась иногда на местность без учета сложившихся архитектурных ансамблей, рельефа местности, береговых линий рек и существующих зеленых насаждений.

Повышение административной роли города привело к строительству в губернских и уездных центрах присутственных мест, жилых зданий для высших административных чиновников, магазинов, учреждений военного ведомства, учреждений приказа общественного призрения, учебных заведений. Застройка приобретает гражданскую направленность, вытесняя доминирующее значение культовых зданий и окончательно разрушая феодальный облик городов.

С конца XVIII столетия многие казенные сооружения возводились по индивидуальным проектам, а с 1803 года на Украине, как и повсеместно в городах России, стали строить губернские и уездные учреждения по типовым проектам А. Захарова. Принципиально важное значение в строительстве частных жилых домов имело официальное распоряжение об обязательном оформлении выходящих на улицу фасадов по образцовым (типовым) проектам, утвержденным правительством. Типовые проекты государственных учреждений и фасадов жилых домов способствовали внедрению в строительство ордерной классической системы, повсеместному распространению типовых деталей и форм, что в свою очередь привело к росту строительной культуры на Украине и сложению единого архитектурного стиля, правда, подчас чреватого нивелировкой облика городов.

В первой половине XIX столетия в застройке городов Украины принимали участие выдающиеся петербургские мастера — Т. де Томон, А. Захаров, А. Мельников и другие. Одновременно в Петербурге и Москве обучались многие мастера архитектуры, всю жизнь отдавшие Украине: П. Ярославский, А. Меленский, П. Дубровский, А. Беретти.

Для многих иностранных архитекторов, привлеченных к строительству Одессы, Севастополя и других городов, Украина явилась второй родиной, где они создали лучшие свои произведения. Это Ф. Боффо, Г. Торичелли, Л. Станзани, Ф. Эльсон и другие.

Уже в конце XVIII столетия наметилась и специфика классицизма Причерноморья и Крыма. В монументальном зодчестве наряду со строгим лаконичным классицизмом появляются местные мотивы. На юге Украины, например, заметно сочетание классицистических форм с элементами деревянной народной молдавской архитектуры, а дворец Потемкина в Спасске выдержан в восточном стиле. Стремление к подражанию восточным стилям наблюдается и в XIX веке — во дворце князя Воронцова на Салгирке в Симферополе

147. В. Рулев. Петропавловский собор в Севастополе. 1843

и особенно ярко в его же дворце в Алупке (1828—1846).

Наряду с этим воспоминания о древних греческих поселениях в Крыму располагали зодчих к воспроизводству форм эллинской классики. Характерным примером этого направления может служить Петропавловский собор в Севастополе (архитектор В. Рулев, *илл. 147)*, повторяющая в греко-дорическом ордере композицию храма Тезея в Афинах, Графская пристань с греко-дорическими колоннами, Морская библиотека с башней, напоминающей Башню ветров в Афинах.

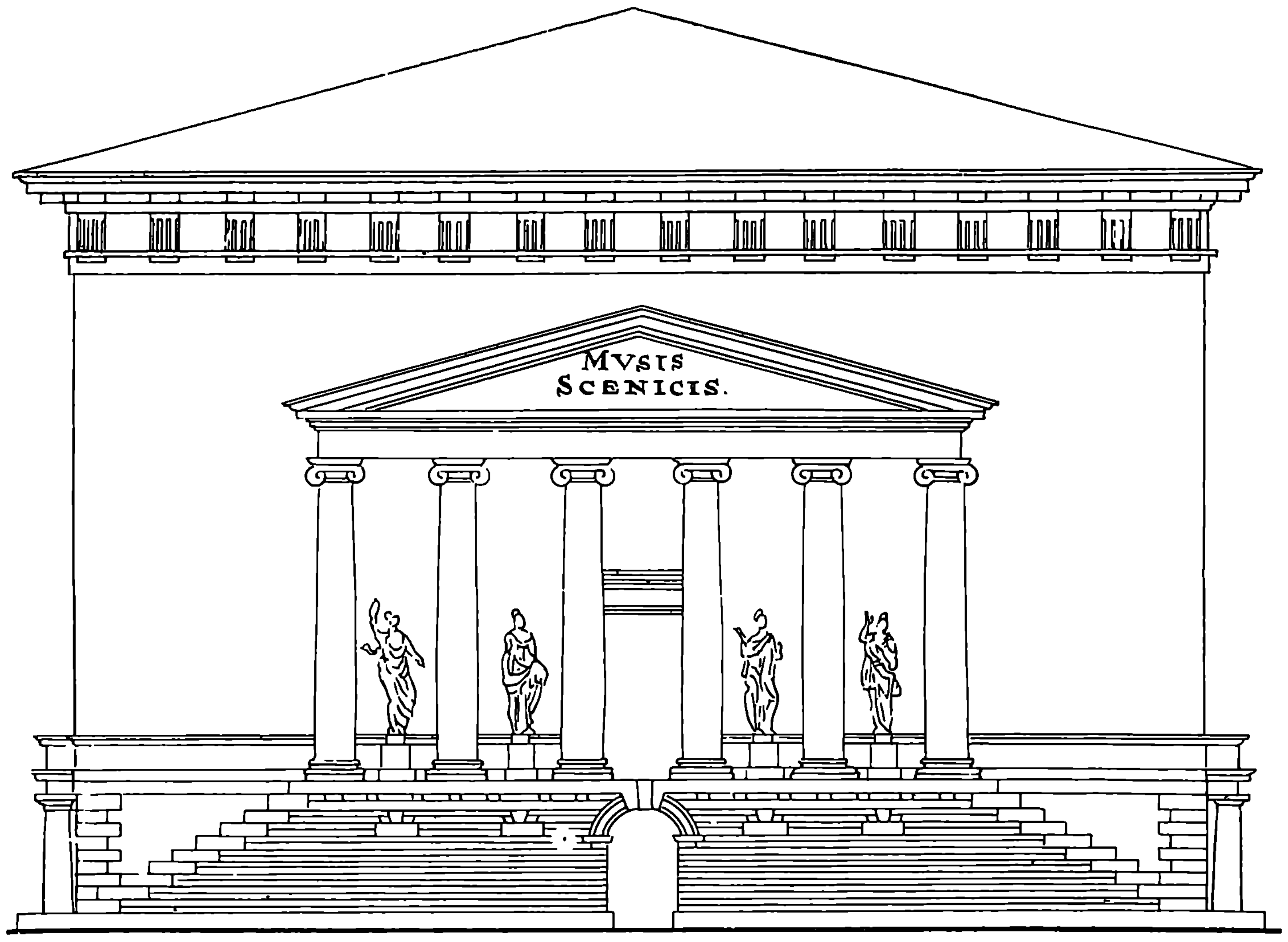
Мягкий климат побережья Черноморья наложил известный отпечаток на планировку и композицию многоэтажного жилья. В Одессе и Крыму получил широкое распространение галерейный тип дома с открытой лестницей и галереями во дворе, которые служили входами в отдельные квартиры на этажах. Такой тип дома открывал архитекторам путь решения внутреннего пространства двора с галереями-колоннадами и внутренними цистернами для сбора дождевой воды, покрытыми шатрами.

Архитектурный облик Одессы складывался под влиянием Петербурга и передовых архитектурных идей Европы. Наличие дешевого местного камня (ракушечника), хорошо поддающегося обработке, облегчало распространение монументальных классических элементов архитектуры.

Одно из первых значительных сооружений Одессы, театр, построенный в 1809 году по проекту Т. де Томона, напоминает своей композицией прямоугольный греческий храм с торжественным коринфским портиком на торцовой стене, подчеркивающим главный вход *(илл. 148, 149)*.

Архитектор Томон много строил для Одессы. По его проекту возведены портовые склады, которые, несмотря на сугубо деловое назначение, отлично выполнены в монументальных формах и не выпадают из складывавшегося в то время строгого облика города. Здание

148. Т. де Томон. Здание театра в Одессе. 1809 г. Литография XIX в.




149. Т. де Томон. Первоначальный проект театра в Одессе. 1803 г. Фасад

госпиталя (теперь городская больница) построено в 1805 году также по проекту Томона в виде прямоугольного корпуса с шестиколонным дорическим портиком, фонтаном и пандусами для подъезда. Интересны колонны с глубокими каннелюрами в нижней части на высоту одной трети, соответствующей уровню первого рустованного этажа. Боковые крылья пристроены позже архитектором Д. Фраполли. Открытый двор, обращенный в сторону улицы, придал постройке усадебный характер и вместе с тем композиционную завершенность.

В первой половине XIX столетия в Одессе решена была важная градостроительная задача. Новый Приморский бульвар на верхнем плато береговых склонов создал необходимую архитектурную связь города с морем. Бульвар, проходя параллельно берегу, был застроен лишь со стороны города, а линия, обращенная к морю, отделялась от склонов невысоким барьером и открывала великолепный вид на море. Ансамбль фронтальных строений бульвара создавал как бы главный фасад города, уже издалека хорошо видимый с кораблей. Грандиозная лестница на 200 ступеней была задумана как своеобразный парадный вход из порта в город *(илл. 150)*. Существенным архитектурным дополнением застройки этой части города явилось озеленение бульвара и разбивка пейзажного парка на склонах. Приморский бульвар был предназначен для аристократии. В короткий срок здесь возникли дворцы

150. Ф. Боффо. Потемкинская лестница на Приморском бульваре в Одессе. 1837—1841 гг. Литография XIX в.

князей Воронцова, Нарышкина, графа Потоцкого и других.

Протяженность бульвара с одной стороны замыкалась зданием Старой биржи (1834) с двумя ризалитами, объединенными коринфской колоннадой, с другой — усадьбой Воронцова с дворцом, службами и легким бельведером-колоннадой в виде античного храмика.

Композиционным центром бульвара стала полукруглая площадь *(илл. 152)*, обрамленная двумя симметрично расположенными домами с вогнутыми фасадами (архитектор А. Мельников) и памятником Ришелье, поставленным по оси знаменитой лестницы (скульптор И. Мартос). Памятник слился с ансамблем полукруглой площади, с перспективой Приморского бульвара и открытым пространством моря. Фигура Ришелье, одетого в римскую тогу, обращена в сторону одесского порта. Ее легкое движение по направлению к морю подчеркнуто протянутой рукой. Статуя установлена на гранитном пьедестале с широким цоколем. На трех сторонах пьедестала укреплены бронзовые барельефы, изображающие торговлю, правосудие и земледелие, с лицевой стороны — надпись. Несмотря на некоторое несоответствие величины памятника с масштабом окружающих строений, он по изяществу отделки и пропорций до сих пор служит лучшим украшением Одессы.

Характерное для эстетики зрелого классицизма единство архитектуры и природы нашло место и в формировании всего архитектурного облика Одессы. Для застройки этого города типична не только регулярная планировка и сдержанная трактовка архитектурных форм, свойственная классицизму. Наличие спусков, обрывов и балок использовалось зодчими для создания неповторимых архитектурных пейзажей, включавших в себя мосты, лестницы, монументальные подпорные стены с аркадами и контрфорсами, а также с парками и террасами, разбитыми на склонах.

Для классицизма центральной территории Украины — Левобережья, Среднего Поднепровья показательна застройка Киева. Начало формирования нового облика города связано со строительством в Печерской крепости по проекту военного инженера И. Меллера — Арсенала (1784—1802), крупнейшего сооружения Украины того времени. Арсенал представляет собой квадратное в плане здание с закругленными углами и внутренним замкнутым двором. Расположенный в непосредственном соседстве с Киево-Печерской лаврой, напротив Троицкой надвратной церкви с позолоченным куполом, с пышными лепными украшениями и настенными росписями, Арсенал контрастирует с ней своей строгой сдержанностью. Вместе с тем здание вовсе не аскетично; его архитектура призвана не только осуществлять практические функции, но, в первую очередь, передавать величие и мощь государства.

Первый этаж Арсенала расчленен крупной рустовкой, главный проезд хорошо выявлен развитым

151. В. Гесте. Контрактовый дом в Киеве. 1815—1817 гг.

классическим портиком, окна второго этажа обрамлены наличниками. Все сооружение завершено горизонтальным карнизом. Здание не штукатурилось, и стены, сложенные из бледно-желтого киевского кирпича, имели фактуру, позволявшую современникам называть Арсенал фарфоровым. При всей массивности архитектурных форм Арсенал, будучи расположен за высокими земляными крепостными валами, не повлиял на общий архитектурный облик города.

Переломным моментом в истории Киева явилось воссоединение в 1793 году Правобережной Украины с Русским государством, вследствие чего город утратил свой пограничный характер и получил объективные условия для экономического развития. Этому в значительной мере способствовала и учрежденная с 1797 года знаменитая Контрактовая ярмарка.

Реконструкция Киева первой трети XIX века тесно связана с широкой и неутомимой деятельностью городского архитектора, ученика Д. Кваренги — А. Меленского, занимавшего эту должность с 1799 по 1829 год. Ему принадлежит идея провести улицу вдоль Крещатой долины, связавшую в одно целое три ранее разобщенные части Киева — Печерск, Старый город и Подол. Меленский построил много интересных зданий: церковь Рождества, домик игуменьи Фроловского монастыря, церковь-ротонду на Аскольдовой могиле *(илл. 153)*, первый театр и многое другое.

Большинство жилых строений в Киеве было деревянными. В 1811 году пожар уничтожил нижнюю часть Киева — Подол, сохранявший до того времени старую средневековую планировку с узкими кривыми улицами, торговой площадью и магистратом в центре.

Новый план Подола с прямыми широкими улицами составлен петербургским архитектором В. Гесте. Застройка этой части города производилась с применением образцовых фасадов жилых домов. Среди новых общественных и торговых строений в стиле классицизма выделялись Контрактовый дом *(илл. 151)* и Гостиный двор.

Наиболее значительным сооружением в Киеве периода классицизма является университет, построенный в 1842 году по проекту В. Беретти. Поставленный вне старого города, за валом и древними Золотыми воротами, на пустыре, он стал важным градостроительным узлом новой части города. Усадьба университета с учебным корпусом и ботаническим садом, раскинувшимся за ним, оказала влияние на планировку новой части города, определив направление двух проложенных

152. А. Мельников, скульптор И. Мартос. Ансамбль застройки площади с памятником Дюку Ришелье в Одессе. 1823—1829 гг.

важнейших магистралей Киева — Владимирской улицы и бульвара (ныне бульвар Шевченко), не утративших своего значения до наших дней. Главный фасад двухэтажного университета протяженностью в 145 метров предельно прост. Выразительность ему придали великолепный карниз и стройный центральный восьмиколонный ионический портик. Специфической чертой архитектуры Киевского университета было применение металлического литья — медальонов для карниза, капителей и баз колонн, а также металлических лестниц.

Среди старинных городов Левобережья наиболее глубоко и существенно изменила свой облик в начале XIX века превращенная в губернский город Полтава. В генеральном плане города осталась нетронутой лишь территория крепости, где находился прежний административный центр *(илл. 154)*. На старой же селитебной (предназначенной под жилую застройку) территории разбиты новые прямые улицы и площади, а также обширная Александровская площадь с восемью радиальными лучевыми магистралями, одна из которых превращена в главный проспект и соединена с крепостью.

Застройка этой площади — интереснейший пример архитектурной практики Украины начала XIX века. В связи с приближавшимся столетним юбилеем знаменитой Полтавской битвы 1709 года было решено соорудить в центре площади монумент в виде колонны, увенчанной золотым орлом. Идея памятника принадлежала губернскому архитектору М. Амвросимову. Однако по предложению петербургской Академии художеств его эскиз был существенно переработан архитектором Т. де Томоном *(илл. 155)*.

Полтавский монумент — не только памятная колонна. Автор широко использует средства скульптуры — символические образы, утверждающие величие Полтавской победы. Уже сам подиум для памятника из серых каменных блоков в виде бастиона, у основания которого выставлены жерла пушек, вносит элемент исторической конкретизации образа и производит сильное впечатление. Интересно задумана и решетка площадки в виде ряда поставленных мечей. Колонна опирается на кубический пьедестал из полированного гранита. На двух его бронзовых накладках дано повторяющееся изображение змеи, пожирающей себя, а также даты Полтавской битвы и установки монумента. На двух других плоскостях помещены композиции трофеев. Монумент увенчан золотым орлом, готовым взлететь в сторону поля Полтавской битвы. В когтях у него молнии, в клюве — лавровый венок.

153. А. Меленский. Церковь-ротонда на Аскольдовой могиле в Киеве. 1809—1810 гг. Рисунок Т. Шевченко. 1846 г.

Проект архитектора Томона нашел достойного исполнителя и творческого соавтора в лице скульптора Ф. Щедрина.

Вертикальный монумент в центре площади явился художественным завершением перспектив всех восьми магистралей, сходящихся в одной точке. В обратном направлении перспективы магистралей (при взгляде из центра площади) также завершались каким-либо высотным архитектурным объектом. По оси главного проспекта на территории бывшей крепости возвышалась строгая колокольня в формах классицизма ныне не существующего собора, другие магистрали замыкались ансамблем монастыря — Холм Петра I (братская могила павших в 1709 г.) и другими доминантами.

По окружности площади были возведены здания по типовым проектам А. Захарова: губернские присутственные места, дома генерал-губернатора, губернатора, вице-губернатора, уездные присутственные места. Кроме этих зданий, здесь построили Малороссийский почтамт по проекту архитектора Е. Соколова и дом Дворянского собрания. Один из кварталов предназначался для гимназии, строительство которой из-за начавшейся войны 1812 года не было осуществлено.

Единый архитектурный стиль и масштаб зданий, а также монумент в центре площади создали компактный и художественно цельный ансамбль. Наиболее крупным сооружением в нем явились губернские присутственные места с ионическим шестиколонным портиком с фронтоном и широкой парадной лестницей, ведущей к главному входу здания. Дома генерал-губернатора, губернатора и вице-губернатора сочетали в себе принципы городской застройки, обращенной главным фасадом на улицу, и усадебной с замкнутым двором и садом. Главный вход и парадный подъезд в них были сделаны не с фасада, выходящего на площадь, а со двора.

При всех бесспорных архитектурных достоинствах Круглой площади в Полтаве она имеет и существенный недостаток: несоответствие масштаба зданий размерам площади, предназначавшейся в начальном плане для ярмарок. Непропорциональность высот строений и открытого пространства хорошо передана в картине художника Ф. Алексеева, побывавшего в Полтаве в 1808 году, когда некоторые здания еще строились *(илл. 156)*. Для преодоления создавшегося художественного противоречия еще в 30-х годах XIX века на

площади разбили сквер и обсадили его тополями. В 80-х годах здесь уже разросся сад, превратившийся в место отдыха жителей города.

Архитектура Правобережной Украины (Волынь, Подолия) имела свои особенности. Многие города и местечки в западных губерниях принадлежали польским магнатам, которые противодействовали попыткам правительственных органов Российской империи проводить регулярную типовую застройку. В 1846 году лишь 13 из 20 уездных городов имели новые генеральные планы. Поэтому в городах Правобережья в период классицизма нельзя выделить примечательные здания, тем более ансамбли. Для губернских и уездных учреждений в Житомире, Луцке, Каменец-Подольске и других городах в первой четверти XIX века использовались главным образом существующие строения, в частности закрываемые католические кляшторы (монастыри).

В мало благоустроенных городах и местечках Правобережья хорошо сохранились традиции народной архитектуры, строились деревянные «заезды» и торговые дома с характерными навесами, опирающимися на столбы. Влияние классицизма сказывалось лишь в применении некоторых упрощенных наличников, капителей, фронтонов и пр. Интересную, своеобразную архитектурную особенность составляют дворки — небольшие жилые дома усадебного типа с колоннами и фронтонами, окруженные хозяйственными постройками и прилегающим садом.

Наряду с архитекторами, приезжавшими из Петербурга, в городах Правобережья строили также местные архитекторы и зодчие из Варшавы, Вены и Парижа.

Характерным примером распространенного типа административных зданий может служить построенный в первой четверти XIX века магистрат в Кременце с рустованным каменным первым и деревянным вторым этажами. Шестиколонный дорический портик на всю высоту здания создает художественно цельный образ гражданского сооружения.

После третьего раздела Польши западные земли Украины попали под господство Австрии. Львов превращается в главный административный центр Галиции и заполняется приезжими австро-немецкими купцами, мещанами, чиновниками. Оседая здесь, они начинают интенсивное строительство, возводя новые или перестраивая старые жилые здания. С этим периодом связано появление и развитие львовского классицизма. Австрийские власти производят реконструкцию города, сносят старые городские стены, башни, валы, мешавшие его территориальному развитию. На месте старых валов прокладываются широкие бульвары, которые служат разгрузочным транспортным кольцом. За пределами бульварного кольца в бывших пригородах появляются широкие прямые улицы, площади, скверы.

Основные зеленые массивы, находившиеся ранее за границами города в частных либо монастырских владениях, вошли теперь активным градостроительным элементом в систему планировки новых районов и стали прямой противоположностью тесной застройке старого города. Реконструкция не коснулась средневекового центра с квадратной рыночной площадью и ратушей. Темные каменные ренессансные и барочные дома, тесно прижатые друг к другу на каждой из сторон

154. План города Полтавы. 1804 г.

площади и вдоль узкого коридора улиц, не давали возможности развернуть новое строительство.

Архитекторы конца XVIII — первой половины XIX века вынуждены были считаться с исторически сложившимся принципом застройки города. Новые дома в этой части города встраивались между существующими узкими (на 3 окна) фасадами, так же как в XV—XVII веках; при этом иногда использовались старинные фундаменты и даже сохранившиеся стены. Такие дома встречаются на Армянской, Краковской, Театральной и других улицах. В их архитектурном решении сказывается влияние местных памятников эпохи Ренессанса. Пластика фасадов играет здесь основную роль для выявления архитектурного образа сооружений. Для обработки плоскости стен широко применяются наличники, сандрики и фронтоны окон, лепные украшения, вертикальные членения пилястрами и полуколоннами. Ордерные композиции в домах такого типа не получили распространения.

Лепные и скульптурные украшения особенно часто встречаются в классицистических постройках Львова. Среди них — мифологические изображения, аллегории, символика торговли, сельского хозяйства, ремесла и пр.

155. Т. де Томон, скульптор Ф. Щедрин. Монумент Славы на Александровской (ныне Круглой) площади в Полтаве. 1805—1811 гг.

Типичным приемом в жилых и общественных зданиях является выделение первого этажа в виде основания для всего здания. В центре фасада на уровне пола второго этажа обычно делается широкий балкон, поддерживаемый богато обработанными каменными кронштейнами.

В интересной манере решен главный вход в жилой дом по Театральной улице — в виде портала с двумя сдвоенными колоннами по сторонам, с мощными антаблементами и аллегорическими статуями Войны и Мира; сверху на портал опирается балкон *(илл. 157)*.

Богатой и высокохудожественной обработкой отличается фасад дома по Армянской улице. На карнизе третьего этажа — знаки зодиака; над окнами первого этажа между пилястрами в нишах изображены четыре времени года с фигурой бога Хроноса посредине, отсчитывающего время. Фигуры символизируют земледелие и сельские забавы. Костюмы персонажей на барельефах не классические, а местные, народные. Это один из примеров интерпретации классических мотивов на местной почве *(илл. 158)*.

В старой части города, где на улицу выходят узкие фасады на три окна, в этот период появились крупные дома. Когда владелец приобретал два-три соседних участка, для архитектора представлялась возможность применить более характерный для классицизма прием горизонтальной протяженности фасадов с развитым центром в виде выступающих колонн портика с фронтоном. К числу таких зданий относится Научно-природоведческий музей с замечательными маскаронами.

Хороший образец ампира — небольшое одноэтажное здание гауптвахты у стен костела иезуитов. Простая композиция, монументальность, тонко прорисованные детали и замечательная лепка фронтона свидетельствуют о высокой одаренности архитектора.

В XIX веке завершается многовековая история формирования львовской рыночной площади. В 1835 году в центре ее построено наиболее крупное среди окружающих — здание ратуши с высокой башней. Сухость его форм скрадывается композицией входа с двумя львами и четырьмя скульптурными фонтанами на углах — Нептуна, Дианы, Адониса и Амфитриты, составившими важный элемент архитектурного ансамбля.

Сооружения классицизма в новой части города располагались на свободных участках. Появляются развернутые объемно-пространственные композиции с выступающими колоннадами, опирающимися на арочные крытые подъезды (Оссолинеум, театр Скарбека). И в этом случае сохраняется львовская традиция устройства центрального балкона, роль которого выполняет терраса над подъездом.

В последней трети XVIII века многие петербургские придворные чиновники и богатые помещики получили в дар от царского правительства крупные поместья на Украине. С этого времени здесь вырастают обширные резиденции с дворцами, службами и парками (см. т. 4).

Роскошные дворцы были созданы Румянцевым-Задунайским в Вишенках, Завадовским в Ляличах, Воронцовым в Алупке. За придворными вельможами потянулась украинская верхушка — старшины, получившие от царского правительства права дворянства. Постепенно отживали свой век каменицы, имевшие оборонное назначение, а также усадьбы с жилыми домами и хозяйственными постройками, отличавшимися от обычной крестьянской застройки разве только своей величиной и богатством. Их заменяют дворцово-парковые комплексы, не уступающие своею роскошью резиденциям русского придворного дворянства. Наиболее значительными из них были усадьбы Галаганов в Сокиренцах и Дегтярах, Тарновских в Качановке, Скоропадских в Тростянце, Шидловских в Мерчике.

Для застройки имений проекты заказывались видным петербургским архитекторам — Д. Кваренги, Т. де Томону, К. Бланку. Проектируют и производят строительство также местные архитекторы, прошедшие обучение в Петербурге и Москве — М. Мосципанов,

156. Вид Александровской площади в Полтаве. Акватинта 1808 г. К. Ческого по оригиналу Ф. Алексеева

П. Дубровский, П. Ярославский и многие остающиеся пока неизвестными одаренные крепостные мастера-строители.

На Правобережной Украине и в западных областях оставались сильными экономические и политические позиции польских магнатов. Их уже не удовлетворяли старинные замки, утратившие в XVIII веке стратегическое значение и не приспособленные к новым требованиям комфорта и роскоши жизни. Наиболее обширные и богатые резиденции в конце XVIII — первой половины XIX века воздвигали себе Ильинские — в Романове, Потоцкие — в Тульчине, Грохольские — в Петничанах, Стрижавке и Вороновице, Ходкевичи — во Млынове, Браницкие — в Белой Церкви.

Широкое распространение на Украине еще в конце XVIII столетия получает паркостроение. Для устройства парков приглашались из-за границы известные специалисты — Д. Миклер, В. Гульд, Л. Метцель, а также местные садоводы — Заремба, Яничек, Гапон. Со всех концов Украины и России, из многих зарубежных стран доставлялись в имения саженцы редких деревьев и кустов.

Распространенная в XVIII столетии регулярная планировка парков с прямыми аллеями, подстриженными деревьями и кустарниками, геометрически правильными клумбами и газонами сменилась в XIX веке свободной планировкой пейзажного стиля. В условиях Украины появление нового типа парка определялось не только сменой эстетических вкусов, но и стремлением освоить непригодные для земледелия земли — долины рек, овраги, каменистые склоны, лесные массивы. Для крупных парков Украины конца XVIII — первой половины XIX века характерен широкий размах гидротехнических и земляных работ: создание искусственных озер, водопадов, фонтанов, сооружение плотин, островов, насыпных холмов, устройство пещер, гротов и пр. (Софиевка, Тростянец, Печора, Алупка).

В усадебном зодчестве Украины развиваются композиционные основы, заложенные в творчестве И. Старова. При строительстве усадебного дворца преследовали две цели: сохранить все удобства городской жизни и в то же время приблизить быт обитателей к природе. Обе тенденции впитали опыт ансамблевого решения градостроительного комплекса и традиции народной архитектуры, позволявшие полнее использовать природные условия: рельеф местности, лесные массивы.

Среди усадебных комплексов XIX столетия хорошо сохранился ансамбль в Сокиринцах, построенный в 1829 году архитектором П. Дубровским. Огромный парк, около 100 гектаров, составляет архитектурно-планировочную основу усадьбы. Спокойные, четкие линии архитектурных сооружений, в том числе и дворца, ставшие органической частью пространственного паркового пейзажа, заложенного в конце XVIII века, контрастировали с затейливой кроной деревьев, открытых полян и раскинувшихся озер. Официальной торжественностью отличается главный фасад, обращенный в сторону въезда в усадьбу. Двухэтажный дворец с ионическим центральным портиком, опирающимся на мощную аркаду, с эффектным куполом в центре, расположен в глубине усадьбы и замыкает перспективу широкой аллеи от въезда. Более свободно решен фасад со стороны парка *(илл. 160)*. Шестиколонный центральный портик здесь раздвинут, и между средними колоннами из центрального зала второго этажа спускается пандус, расширяясь книзу и как бы растворяясь в парковом окружении. Красиво поставлены на лужайке перед дворцом две мраморные скульптуры, привезенные из Италии.

К числу выдающихся образцов паркового искусства относится великолепный парк усадьбы «Софиевка» в Умани, созданный по прихоти польского магната Ф. Потоцкого. Спокойные зеркала озер, над которыми склонились плакучие ивы, бурные каскады воды, огромные каменные глыбы, вековые деревья, гроты, мосты, скульптуры — все это фантастическое и сказочное зрелище создано руками свыше 800 крепостных крестьян. В пейзаже Софиевки наиболее впечатляет сочетание зелени с грандиозными каменными нагромождениями. Архитектурные парковые сооружения лишь дополняют пейзаж, внося в него организующее начало *(илл. 159)*.

Классицизм в архитектуре Украины — закономерное явление, определенный этап развития стиля, вызванный

157. В. Раевский. Дом № 10 на Театральной улице во Львове. 30-е гг. XIX в.

значительными социальными изменениями в жизни страны и активизацией международных культурных связей. Как новый исторический стиль он входит в непримиримое противоречие с установившимися архитектурными принципами барокко и утверждает новое выражение эстетических вкусов общества и новое понятие комфорта. Барокко на Украине ушло вместе с ремесленным производством в строительстве. На смену ему выступает система, вызванная дальнейшим разделением труда, выделением самостоятельной роли архитектора, внедрением в практику строительства чертежа, сметы, инженерного расчета.

Классицизм знаменует собой определенную ступень развития не только украинского градостроительства, но и сельской народной архитектуры, в которой начинают проступать наиболее устойчивые черты господствующего архитектурного стиля. В этот период появляется своеобразная трактовка ганка (крыльца в виде двух или четырех деревянных колонок с фронтончиком). К старым деревянным церквам пристраиваются деревянные четырехколонные портики. Постепенно появляются наличники, навеянные формами классицизма, но украшенные традиционной резьбой. Мотивы ампира встречаются в настенных росписях, в коврах и росписях изразцов. Так, например, в самом начале XIX века Отто фон Гун, совершив поездку на Украину, описывает сельскую хату, стены которой украшены внутри росписями в виде цветов и трав. Народные традиции в настенных росписях в сочетании с композиционными приемами классицизма сохранялись на всем протяжении XIX века. В них нашли также отражение сюжеты и формы предшествующих исторических периодов. В повести Гоголя «Ночь перед Рождеством» описывается разукрашенная хата кузнеца Вакулы, где «окна все были обведены кругом краскою, на дверях же везде были казаки на лошадях с трубками в зубах».

В конце XVIII столетия тенденции классицизма все более глубоко проникают в украинское монументальное искусство. Заимствование классических форм в архитектуре неизменно влекло за собой распространение в отделке интерьера классического орнамента, мифологических и аллегорических сюжетов росписей. Такая направленность в искусстве ярко проявилась в росписях В. Боровиковского, украшавших дворец в Кременчуге, где останавливалась Екатерина II, а также иконостас церкви в Романовке (1814—1815, Черниговская губерния). Особенно сильно повлиял классицизм на монументальную живопись культовых сооружений, внеся в религиозный сюжет рационалистическое начало. В такой манере были расписаны Крестовоздвиженская церковь в Киево-Печерской лавре, Успенский собор Почаевской лавры (художник Л. Долинский), церкви в Нежине, Харькове, Сумах и даже стена Софийского собора, в котором реставраторы XIX века частично уничтожили живопись XI—XVII веков. Вместе с тем в ряде работ, в частности в росписях Долинского, еще сохраняются черты патетики, свойственные барочному искусству.

Появление классицистической манеры в украинских храмах, возведенных в предшествующие периоды, нередко нарушало стилистическое единство уже сложившихся интерьеров. Исключение составляли росписи, в которых сохраняются традиции старой украинской

158. Г. Красуцкий. Зима. Барельеф на доме № 23 по Армянской улице во Львове. Стук. Середина XIX в.

иконописи. Примером могут служить росписи в Благовещенском соборе в Нежине — «Страшный суд» и портрет основателя собора Стефана Яворского, в которых местные мастера Ф. Степановский, Я. Ливенец, Цехновский сумели сохранить свою яркую самобытность. Любопытно, что ангелов и архангелов в «Страшном суде» художники изобразили в народной одежде.

Логичнее вплеталась новая живопись в дворцовые интерьеры, решенные в классицистическом стиле. Орнаментальные композиции, живописные вставки и плафоны подчеркивали основные членения плоскостей и создавали нужные художественные акценты. При этом внутреннее пространство решалось еще цельно и четко. Однако вместе с упадком стиля, выхолащиванием в нем высоких гражданственных принципов утрачивается и пластическое единство между архитектурой и монументальным искусством. Последнее, не имея общезначимых идеалов, не способно было решить в синтезе с зодчеством задачи по созданию единого художественного образа, как это имело место в предшествующие эпохи.

В украинской живописи первой половины XIX века [40] классицизм еще в своих истоках обнаруживал тенденции сентиментализма. Здесь не было условий для перерождения его в официальный стиль. Поэтому очень рано в недрах классицизма зарождается реализм, со временем почти полностью вытеснивший элементы идеализации. Реалистические тенденции в украинском искусстве, как и в русском, становятся господствующими. Интерес к обыденной жизни, к простому трудовому

159. А. Штакеншнейдер. Розовый павильон в парке усадьбы «Софиевка». Умань. Конец 30-х — 40-е гг. XIX в.

человеку определяет характер развития всех жанров изобразительного искусства, от портрета до пейзажа, который начинает сливаться с бытовым жанром.

В начале XIX века Харьков продолжает оставаться центром художественной жизни Украины, но распространителем художеств теперь становится университет. В своих предначертаниях о Харьковском университете В. Каразин проектировал два отделения, одно из которых должно было быть посвящено художествам и со временем реорганизоваться в Академию художеств, что не было осуществлено.

Первыми преподавателями в Харьковском университете были иностранцы, широко насаждавшие в искусстве принципы классицизма и романтизма, сыгравшие вообще значительную роль в художественной жизни Украины первой четверти XIX века. В их числе были преподаватель рисования Я. Матес, живописец и гравер, уроженец Гамбурга; А. Шепфлин, немецкий художник, приехавший в Харьков в 1803 году и преподававший в университете ландшафтную живопись; мозаичист и скульптор А. Локуэс, приглашенный из Вильнюса в 1823 году.

В то же время ярким представителем русского классицизма был Ф. Репнин-Фомин. Широко образованный, энергично пропагандировавший и развивавший идеи Радищева [41], он после окончания петербургской Академии художеств как педагог и художник прочно связал свою судьбу с Украиной. С 1815 года Репнин преподает в Харьковском университете, продолжая одновременно и свою творческую деятельность. Среди его работ портрет М. Мызька, картины «Смерть Сократа» (1802), «Василиса Мелентьевна», «Смерть Гостомысла» (обе — 1802—1804). Чрезвычайно типична для него и характерна для времени сепия «Ермак и сибирский владетель, предлагающий ему свою дочь», воспевающая благородство русского героя *(илл. 161)*. Патриотическая тема здесь раскрывается не посредством аллегорических образов и отвлеченных понятий, а мыслится в виде конкретного исторического события.

В начале 20-х годов живописная природа и памятники старины Украины все более привлекают внимание русских художников. Так, например, художнику романтического направления И. Бодену в 1821 году присвоено звание академика за пейзаж «Предместье города Каменец-Подольска». Большое влияние оказала Украина на развитие творчества русского видописца А. Кунавина. Его лучшие произведения были созданы в Полтаве, ставшей после объявления ее в 1802 году губернским городом крупным художественным центром. Здесь работал Федос Щедрин. Сюда приезжал

160. П. Дубровский. Дворец Галагана в селе Сокиренцы на Черниговщине. 1824—1830 гг. Вид со стороны парка

В. Боровиковский, написавший портреты основателя первого памятника в честь Полтавской битвы П. Руденко. Осенью 1818 года в Полтаве исполнил по заказу губернатора портреты для присутственных мест Д. Левицкий [42].

О том, что в Полтаве, как и во многих местах Украины, одновременно подвизалось немало художников-иностранцев, свидетельствуют многочисленные портреты полтавских помещиков, принадлежащие кисти неизвестных, но, безусловно, иностранных мастеров средней руки.

Однако, отмечая роль русских и иностранных мастеров в формировании украинского искусства начала века, нельзя вместе с тем ее и преувеличивать. Прежде всего многие из них были здесь случайными гостями. Те же русские и иностранные художники, которые надолго поселялись на Украине, как правило, оказывались во власти ее художественных традиций, под обаянием украинской природы и быта. Разумеется, сила этих влияний была не одинакова; она зависела от места и тех условий, в которые попадал художник, от степени его зрелости, творческой индивидуальности. Например, на русских, живших на Черниговщине, украинская культура оказала более сильное влияние, чем на польских художников, сформировавшихся на традициях западноевропейского классицизма и работавших в имениях польских помещиков на Волыни и в Житомирщине [43].

Особенно существенные изменения в начале века претерпевает на Украине искусство портрета. Достигнув в предшествующий период значительных успехов, оно развивает тенденции, свойственные работам Д. Левицкого и В. Боровиковского. В творчестве их ученика киевлянина И. Бугаевского-Благодарного, переехавшего затем в Россию, можно увидеть стремление показать богатство духовного мира, ценность человеческих знаний. Именно эти черты проступают в портрете А. И. Иванова, в котором и свободный широкий жест портретируемого и весь предметно-вещественный антураж утверждают интеллектуальную жизнь модели *(илл. 162)*.

В портретном искусстве первой четверти XIX века звучат не столько героические, сколько сентиментальные интонации. В эпоху классицизма они обнаруживали рано проявившиеся тенденции украинского искусства к реалистическому осмыслению жизни. Лучше всего удавались местным мастерам женские образы. Так, в портрете А. В. Лизогуб кисти неизвестного художника традиционная компоновка модели в овале сочетается с углубленной психологической

161. Ф. Репнин-Фомин. Ермак и сибирский владетель, предлагающий ему свою дочь. Сепия. 20-е гг. XIX в.

характеристикой образа. Героические черты, свойственные романтизму, ярче проявились в мужских портретах (И. В. Остроградского, С. Р. Плешко). Но и они далеки от сухой официальной трактовки.

Об этом, очевидно, можно было судить и по портретам П. Левицкого (портрет П. П. Белецкого-Носенко, 1815, портрет военного, 1813) [44] и по выразительному портрету И. И. Ханенко, принадлежащему кисти Г. Кушлянского (1809, *илл. 163*). Из надписи на обороте холста явствует, что Кушлянский был священником. Возможно, он окончил Киевскую духовную академию и именно там пристрастился к живописи. В портрете Ханенко соединилось живое проницательное чувство натуры с непосредственным преломлением традиций народной картинки и иконы.

Однако наиболее полно и органично сумел выразить тенденции, назревшие в украинском искусстве, В. Тропинин, творческий путь которого начался на Подолии. Будучи русским по происхождению и образованию, он глубоко проникся особенностями быта и традициями украинского народа — недаром долгие годы его считали уроженцем Кукавки. Сюда он переехал после обучения в петербургской Академии художеств и с перерывом (1812—1818) прожил до 1823 года. Начало творческой деятельности Тропинина на Украине в большой мере связано со строительством церкви в Кукавке, осуществляемым графом И. Морковым.

Подобно местным иконописцам, Тропинин для образов святых охотно пишет конкретных людей. Прообразами Софьи, Веры, Надежды и Любови в одноименной иконе, богоматери в иконе «Богоматерь с младенцем», святой Варвары в иконе того же названия стали дочери графа Моркова и их гувернантка мадемуазель Боцигетти. Несомненно, что и добрый, со страдающими глазами и натруженными руками Саваоф тоже конкретный образ, но образ, найденный в другом кругу людей. Саваоф не просто бог, а крестьянский бог, спокойный, сильный, знающий крестьянскую жизнь, умеющий пахать и боронить. Однако замкнутая композиция, кулисное построение пространства иконы, благородная зеленовато-голубая цветовая гамма, локальный цвет выдают в ее авторе художника, воспитанного в духе классицистических канонов. Иконопись была той наиболее живой традицией в украинской живописи, через которую понял и полюбил Украину Тропинин. Но художник постоянно общался и с украинской культурой, ее поэзией и фольклором.

По призванию Тропинин — портретист. И лирическим героем его ранних портретов становится украинский крестьянин. Идеализированные, порой сентиментальные, они вместе с тем отличаются глубиной проникновения в мир чувств простого человека. В портрете «Девушка с Подолии» школа диктует Тропинину выбор композиции, позы, скованной и вместе случайной. Зато в передаче характера и душевной красоты юной крестьянки он развивает те новые романтические тенденции, которые наметились еще в пору его пребывания в Академии у С. Щукина.

Тропинин увидел национальные особенности украинского народа не только в красочности костюма, изысканности цветовых сочетаний народной вышивки, но главным образом в его поэтической сущности.

В Кукавке был создан и портрет «Молодого украинского крестьянина» (Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР — ГМУИИ). Написанный в той же теплой золотистой гамме, он еще глубже раскрывает внутреннюю жизнь человека из народа; небольшой формат портрета также соответствует его чисто психологической задаче. Думается, не без основания многие исследователи видят в нем Устима Кармелюка (об этом см. ниже).

Когда Тропинин после пятилетнего пребывания в Москве вновь возвратился в Кукавку, то первой его работой становится картина на бытовой сюжет — «Свадьба в селе Кукавке» (ГТГ). Она представляет значительный интерес не только в творческой эволюции самого Тропинина, но и в истории развития отечественной жанровой живописи. По непосредственности передачи сюжета, композиционной и пространственной цельности картина кажется написанной с натуры. Разнообразный рельеф местности, многообразие архитектурных компонентов, делящих пространство и в то же время придающих ему жизненную убедительность, создают великолепный фон для шумного свадебного веселья.

Написанная под безусловным влиянием фламандских живописцев, что особенно очевидно в избранном художником масштабном соотношении людей и природы, картина вместе с тем свидетельствует о новом,

162. И. Бугаевский-Благодарный. Портрет профессора Академии художеств А. И. Иванова. 1824 г.

163. Г. Кушлянский. Портрет И. И. Ханенко. 1809 г.

просветительском отношении к сословиям, в частности к представителям народа. Для Тропинина Кукавка — не просто барская усадьба, некий отвлеченный объект для изображения, а место его жизни со всеми радостями и печалями, где «и крестьянин чувствовать умеет».

К этому периоду относятся «Портрет пожилого украинского крестьянина» (1820, Нижнетагильский музей изобразительных искусств) и «Украинец с палкой» (так называемый Ян Волянский). Сопоставление ранее упоминавшегося портрета молодого крестьянина (Устим Кармелюк?), с одной стороны, «Портрета пожилого крестьянина» и портрета так называемого Яна Волянского — с другой, убеждает в том, что портретируемый — один и тот же человек, написанный в разные периоды жизни. Наиболее вероятно, что портрет этот действительно изображает Устима Кармелюка. Это предположение высказывал ряд исследователей, ссылаясь, в частности, на то, что в судебном деле Кармелюка находился портрет работы Тропинина. Вполне вероятно, что именно таким опознавательным портретом является «Украинец на фоне каменной стены» (ГМУИИ), написанный акварелью, то есть техникой, которая в то время имела по-преимуществу прикладное назначение.

Устим Кармелюк в пору жизни Тропинина на Подолии был властителем умов. В доме Морковых среди крепостных Тропинин постоянно слышал о нем, а учитывая близость родины Кармелюка Головчинец к Кукавке, возможно, и видел. Работа над портретом «подследственного», более близкое знакомство, более пристальные наблюдения сформировали в художнике определенный идеал народного героя. В портрете Нижнетагильского музея — многогранный образ со сложным характером. И, наконец, в портрете так называемого Яна Волянского Тропинин усиливает волевые черты портретируемого и создает образ человека, умудренного опытом, боровшегося и страдавшего *(илл. 164)*. Не следует искать абсолютного подобия в этой группе портретов (все они написаны в нескольких вариантах). Кармелюк был для Тропинина собирательным образом, в нем художник хотел выразить свои симпатии крепостного к такому же крепостному, ставшему борцом. И именно в этих работах художник сумел подняться до широкого обобщения, пусть иной раз и за счет потери живости и сочности, присущих портретам, написанным в эти же годы под влиянием зарождающегося романтизма (портреты сына и жены). Знаменательно и то обстоятельство, что творчество Тропинина на Украине развивается в том же направлении и русле, что и русское искусство этого периода, обнаруживая общность в формировании самосознания народа, понимания им роли и задач искусства.

К середине 20-х годов расширяется круг художников, которые после обучения рисованию в училищах, гимназиях и Харьковском университете начинают профессионально заниматься искусством, а впоследствии и преподавать. В этой связи большую роль сыграло открытие в Киеве в 1835 году Университета св. Владимира. Это вновь возродило значение Киева как культурного центра, в немалой степени потерянное им в начале века. Вместе с образованием в университетский Киев пришли свободолюбивые идеи. Под сенью университета, как уже говорилось, было организовано тайное общество — Кирилло-Мефодиевское братство, в которое вошли многие профессора и студенты университета. Его членом был Т. Шевченко.

Властителями дум киевского студенчества и наиболее передовой украинской интеллигенции стали прогрессивные отечественные писатели. «Несмотря, однако ж, на блюстителей нравственности и блюстительницу русского слова,— писал Т. Г. Шевченко в повести «Близнецы»,— «Мертвые души» разлетелись быстрее птиц по широкому царству русскому. Прилетело несколько экземпляров и в древний Киев и дебютировали, разумеется, в Университете» [45]. А через несколько лет таким властителем дум был уже сам Шевченко... «Его имя стало лозунгом, под которым начало собираться все, что пробудилось и думало» [46].

Расцвет просвещения определил в 30-е годы общий подъем культурной и художественной жизни Киева, средоточием которой также стал университет. Почти все преподаватели рисования в нем были воспитанниками петербургской Академии художеств, и многие из них, например К. Павлов (преподавал в университете с 1839 по 1846), известный портретист Г. Васько (преподавал с 1847 по 1863), своим творчеством внесли значительный вклад в развитие украинского изобразительного искусства. Кроме того, в университете читался специальный курс по анатомии, который в

164. В. Тропинин. Украинец с палкой. 20-е гг. XIX в.

165. К. Павлов. Плотник. 1838 г.

1856 году слушали А. Агин, тогда преподаватель рисования Киевского кадетского корпуса, Л. Жемчужников, И. Штром (будущий строитель Владимирского собора). В университете был организован специальный зал гипсовых слепков с античных скульптур, куда имели доступ не только студенты. Интерес к изобразительному искусству был настолько широк, что попечитель Киевского учебного округа обратился непосредственно к вице-президенту петербургской Академии художеств с прошением о присылке в округ учителей рисования.

В результате со временем не только в университете, но и в военных и средних учебных заведениях рисование стали преподавать художники-профессионалы. Так, в конце 30-х — 40-х годах в I Киевской гимназии преподавал Ф. Беляев, ученик Ан. Иванова и А. Егорова в петербургской Академии художеств, первый учитель Н. Ге. В Киевском институте благородных девиц преподавал архитектор и живописец П. Шлейфер, а с 1852 года уже известный к тому времени А. Агин и другие.

В 1850 году в Киеве даже открыли художественную школу. Ее основателем был предприимчивый художник Н. Буяльский, учившийся в Берлинской, Дюссельдорфской и Парижской академиях художеств. Школа просуществовала не более семи лет (последний отчет в Академию был датирован 1857 г.) и не оставила заметного следа в истории украинского искусства.

Как видим, во второй четверти XIX века на Украине начинается оживление художественной жизни, связанное с притоком художественных сил не только местных, но и русских, а также иностранных. И все-таки формирование национальной школы шло медленно. Этот процесс тормозился царским правительством, которое на словах пеклось о сохранении традиций, на практике же всячески препятствовало их развитию: или совсем уничтожало или полностью игнорировало.

Однако и в этих условиях украинское искусство развивалось, отстаивая свою самобытность и приобретая все более выраженные демократические черты, в чем немалую роль сыграла русская передовая культура. На новом этапе развития оно все более оказывалось под влиянием национально-освободительной борьбы против царизма.

Для одних художников (в большинстве случаев иностранцев) украинская природа осталась предметом тщательных и бесстрастных картин, ничем не отличавшихся от всего того, что делали они у себя на родине. Таковы работы Гроте, создавшего целый ряд пейзажей и панорам Киева, В. Лангера («Золотые ворота», «Аскольдова могила» и др.), Д. Гагена. Последний, помимо пейзажей, написал серию работ этнографического характера: народные типы Киева и Киевщины.

Иных художников, в том числе и русских, поэтичная южная природа Украины нередко привлекала как романтический образ некоей «русской Италии». Так изображал Украину в своих ранних пейзажах М. Сажин. Однако наиболее талантливые почувствовали и передали в своих лучших произведениях своеобразие красоты ее природы, быта, жизненного уклада. То были В. Штернберг, К. Павлов, А. Волосков, в поздних работах — М. Сажин и многие другие. И трудно переоценить здесь роль тех русских художников-демократов, которые, приехав на Украину, сумели глубоко понять и искренне полюбить ее народ, усилив в неоднородном процессе развития украинского искусства его демократическую направленность.

Творческая биография К. Павлова целиком связана с Киевским университетом св. Владимира и Нежинской гимназией князя Безбородько (полное название «Гимназия высших наук и лицей князя Безбородько»). Гимназия Безбородько «отличалась перед губернскими гимназиями высшей степенью преподаваемых в ней предметов и особенными ей дарованными правами и преимуществами». В 20-е годы она стояла на втором месте после Харьковского университета, и должность учителя рисования исполнял К. Павлов, питомец петербургской Академии художеств, ученик С. Щукина. Наряду с преподавательской деятельностью, которой Павлов посвятил более четверти века (1820—1846), он много занимался и художественной практикой. Искусство Павлова, родившегося и воспитанного в России, стало вкладом в развитие украинской культуры.

С 1820 года до конца своих дней К. Павлов жил и работал на Украине. Став педагогом, он сумел привить ученикам вкус к изобразительному искусству, и в частности к бытовому жанру. Не без его участия в лицее в 1825—1827 годы издавались рукописные журналы «Звезда» и «Метеор литературы», авторами и художниками которых были сами учащиеся, в том числе Н. В. Гоголь.

166. К. Павлов. Дети художника. 1837 г.

Среди учеников Павлова были Я. де Бальмен, иллюстратор рукописного «Кобзаря» Т. Шевченко, А. Мокрицкий — впоследствии известный художник, преподаватель московского Училища живописи, ваяния и зодчества, и другие.

Отсутствие художественной среды в Нежине Павлов пытается восполнить контактами с Академией художеств. Во 2-й публичной лотерее, организованной Обществом поощрения художников в 1834 году, он участвует тремя картинами: «Мальчик с голубком», «Голова мальчика», «Краскотер». Они свидетельствуют о целеустремленности его творческих поисков в создании бытовой картины. Очевидно, к этому периоду относится и картина «Плотник» (ГРМ, *илл. 165*). Сочная живопись с тонкими светотеневыми моделировками — результат внимательного изучения голландских и фламандских художников. В решении фигуры мастерового есть та свобода и пластическая гармония, которой недоставало произведениям многих художников того времени, прошедших, как и Павлов, академическую выучку. Напряженность процесса труда подчеркнута сильной, почти скульптурной лепкой мускулатуры. Утверждая, подобно романтикам, самоценность человеческой личности, художник создает не условный классицистический персонаж, а образ человека из народа, полный красоты, силы, энергии.

В 1837—1838 годах Павловым создана серия портретов: «Дети художника» *(илл. 166)*, «Дети, строящие карточный домик», «Забавляющийся мальчик». Это интимные, порой несколько сентиментальные портреты, в которых ощущается любовь автора к своим героям. По сравнению со смелой темпераментной живописью, определившей монументальность образа в картине «Плотник», живопись этих портретов кажется более вялой. Наиболее привлекательную сторону в них составляет их непосредственность. Но и здесь, хотя в другом, более интимном аспекте, художник осмысляет действительность через красоту обыденного.

В конце 30-х годов Павлов поступает в Киевский университет на должность учителя рисования и продолжает работать исключительно в области портрета. Переезд в Киев значительно расширяет его творческие

167. И. Зайцев. Автопортрет. 1835 г.

и педагогические возможности. В своих портретах он теперь стремится к большей обобщенности; жанровость трактовки и налет сентиментализма, свойственные его работам 20-х — первой половины 30-х годов, сменяются большей сдержанностью (портрет мичмана Г. Г. Чайковского, 1840; портрет Н. А. Страшкевич, оба в ГМУИИ и др.). Тогда же Павловым был написан автопортрет (ГМУИИ), который в большой мере предвосхищает дальнейший процесс развития портретной живописи на Украине. Человек с усталым лицом и умными живыми глазами, в будничном сюртуке — подлинный разночинец, лишенный каких бы то ни было элементов идеализации,— таким предстает учитель рисования. В автопортрете особенно ярко проявилось умение Павлова раскрыть характер человека, подчеркнув его лучшие стороны. За скромной внешностью учителя видится благородство и доброта.

Трудно переоценить деятельность Павлова в университете. Некоторые исследователи[47] не без основания склонны считать, что именно К. Павлова, а не вымышленное лицо подразумевает Т. Шевченко в повести «Близнецы» как «нашего почтенного художника Павлова». В 1861 году Л. Жемчужников использует его рисунок «Чабан» для альбома офортов «Живописная Украина». В 1846 году Павлов по состоянию здоровья покидает университет и вновь обосновывается в Нежине. Его преемником должен был стать Шевченко, преподавательская деятельность которого трагически оборвалась, не успев начаться.

Современником Павлова был П. Шлейфер — учитель рисования сначала в Павловском кадетском корпусе, затем в Полтавском институте благородных девиц, а с 1846 года в Киевском. Заниматься живописью профессионально Шлейфер начал после двадцати лет. В женском портрете (после 1846, ГМУИИ), написанном в Киеве, Шлейфер по-новому подходит и к выбору модели для портрета и к его решению. Педантичную точность суховатого рисунка, несколько анемичную живопись ранних портретов сменяют плавные овальные линии, мягкие соотношения теплых тонов, в лепке лица и рук кое-где подчеркнутые холодными, сочная декоративность в трактовке узора ткани.

Со временем все больше воспитанников петербургской Академии художеств навсегда связывают свою жизнь с Украиной, и все больше украинцев едут учиться в Петербург. Природа Украины, быт простых людей, образ современника — таков был круг интересов художников, работавших на Украине.

Провинциальное положение так называемой Малороссии, избавляя художников от власти официальных художественных догм, давало им больше свободы, и главное, позволяло непосредственно соприкасаться с обыденной жизнью. Вместе с тем на Украине они еще явственнее чувствовали всю глубину противоречий крепостнической системы, усугублявшихся здесь национальным гнетом. Воспитанники Академии, как украинцы, так и русские, будучи на Украине распространителями традиций русской школы живописи, под влиянием местных условий и традиций обогащали и свое искусство. Их творчество становится более демократичным. Общность пути, по которому пошло в XIX веке русское, украинское искусство и другие художественные школы народов России, повсеместно подготавливала почву для становления того направления в

168. Д. Безперчий. Автопортрет. 1846 г.

искусстве, которое впоследствии будет названо критическим реализмом.

С Украиной связано творчество художника И. Зайцева. Крепостной, получивший первоначальное образование у отца-иконописца, затем в Арзамасской школе Ступина, он в 1832 году, после освобождения от крепостной зависимости, становится посторонним учеником петербургской Академии художеств. Его автопортрет (1835, Полтавский государственный музей, *илл. 167*) относится к произведениям, далеким от официальных программ, во множестве представляемых учениками Академии. Художник изобразил себя юношей, со всей пылкостью верящим в свои силы, в свой талант. Сочетание теплых тонов серого, черного, золотистого определяет романтичность и одухотворенность образа. Золотисто-рыжеватые волосы, словно ореол, обрамляют вдохновенное лицо художника, задумчиво сидящего со сложенными на груди руками.

В 1837 году Зайцева утверждают в звании свободного художника, и вскоре он по заказу купца И. Верещагина пишет портрет его дочери Глафиры Ивановны (1838, Полтавский государственный музей) — своей будущей жены. Зайцев создал многогранный и сложный психологический образ, в котором уживаются женственность с мужеством, ум и проницательность с доверчивостью. Образ дочери, воспитанной деятельным, смекалистым сибирским купцом, привыкшей к суровой жизни, тяжелому труду, отличен от федотовских образов столичных купчих.

169. А. Волосков. За чайным столом. 1848 г.

Другие сохранившиеся работы Зайцева, в том числе портрет Г. И. Зайцевой (более поздний), автопортрет (акварель), также свидетельствуют о незаурядном даре художника как портретиста.

После переезда в Полтаву (1847) Зайцев почти целиком посвящает себя пейзажу. Однако здесь его ждало меньше удач. В известном пейзаже «Кадетский корпус в Полтаве» нет ни той свободы кисти, ни того романтического проникновения в характер, которые определяли его портретные работы.

Всю жизнь отдал педагогической деятельности в Харькове Д. Безперчий, соученик Т. Шевченко по мастерской К. Брюллова, автор очень выразительного автопортрета (1846, Харьковский художественный музей, *илл. 168*). В Полтаве преподавал Ф. Ткаченко, друг Шевченко и по Ширяевской артели и по Академии художеств. Многие ученики Академии уезжают на Украину на короткие сроки благодаря своеобразной контрактации их помещиками, желавшими за недорогую цену увековечить свою семью, усадьбу, обстановку (*илл. 169*). Так попал в Корсунь ученик Венецианова М. Антонов, в Сокиренцы — ученик М. Воробьева А. Волосков, в Качановку — ученик К. Брюллова В. Штернберг. Условия работы этих художников в большой мере зависели от личных качеств меценатов. Но в любом случае они были унизительными. Об этом писал в своих воспоминаниях Л. Жемчужников, а еще раньше Т. Шевченко изобразил отнюдь не в лестных тонах владельца Качановки в повести «Музыкант».

В Сокиренцах в полную меру раскрылся талант Волоскова как пейзажиста романтического склада.

170. В. Штернберг. Мельницы в степи. 1837 г.

Любуясь полянами и зарослями столетнего парка, вековыми деревьями, цветущими мальвами, кустами рябины и шиповника, художник словно несколько героизирует природу, и это придает небольшой картине «В Сокиренском парке» (1848) монументальность и величественность. По разным причинам Волосков прожил на Украине недолго. Из-за невозможности заработать живописью вскоре вообще перестал заниматься искусством, возвратился на родину в Ржев и служил там городским нотариусом.

Зачастую именно такие скромные художники разных творческих индивидуальностей, которых нужда забросила в провинциальные помещичьи усадьбы, впервые в истории отечественной живописи открывали в своих произведениях реальную жизнь народа, его подлинный быт. Именно поэтому почти все они тяготели к жанровой картине, к портрету, раскрывающему образ разночинца. Выходцы из трудовой среды, они особенно чутко сумели уловить нюансы в характере, мироощущении, культуре и искусстве братского народа. Широко используя все лучшее, чему научила их Академия, они принесли на Украину традиции пейзажной живописи М. Воробьева, портретного искусства К. Брюллова, жанровой картины А. Венецианова. Их произведения заставляли по-новому взглянуть на Украину, присмотреться к жизни ее народа.

Эти художники подготовили почву, на которой вырос и окреп талант Шевченко. Такова, в частности, роль его близкого друга и первого иллюстратора «Кобзаря» — В. Штернберга. На Украину он попал так же, как и многие его коллеги, по приглашению Г. Тарновского. Но судьба его складывалась счастливее. С 1835 по 1840 год Штернберг был учеником петербургской Академии художеств. Последователь своего первого учителя М. Лебедева, он посвятил свое искусство созданию реалистической картины. Более всего удалось ему это в полотнах, где воедино сливались пейзажные и жанровые начала.

171. В. Штернберг. В «Качановке», имении Г. С. Тарновского. 1838 г.

В 1836 году Штернберг был приглашен Тарновским в усадьбу «Качановку». Выполняя главное свое обязательство,— изобразить усадьбу Тарновского, его домочадцев и гостей («Усадьба Г. С. Тарновского «Качановка», «В Качановке», акварель, и др.), он в то же время пристально и внимательно изучал окружающую жизнь. Местные нравы, обычаи нашли свое отражение в акварели «Ярмарка в Ичне». Уже в 1836 году, рассмотрев акварели Штернберга «Табун» и «Ярмарка в Ичне», Совет Академии констатировал, что «эти произведения обнаружили в нем способность уловить физиономию национальную»[48]. По украинским впечатлениям написана и картина «Освящение пасок к заутрене на светлое Христово Воскресение в Малороссии», за которую Штернберг был удостоен золотой медали. Эти работы привлекли к Штернбергу внимание Шевченко.

Однако достигнутые результаты не удовлетворяли художника. В своих последующих произведениях, возможно, не без влияния Шевченко, он стремился воссоздать образ Украины не только через внешние приметы быта, но посредством более глубоких и тонких ассоциаций. Во время двух последующих поездок на Украину, в 1837 и 1838 годах, были написаны «Вид Подола в Киеве», «Игра в жмурки» (1838), «Малороссийский шинок» (1837), «Мельницы в степи», портрет М. И. Глинки. Тогда же было сделано много набросков для картины «В Качановке» и сама картина 1838 года — групповой портрет Глинки, Штернберга, Тарновского и Маркевича (*илл. 171*). В набросках,

172. М. Сажин. Вид Владимирской горки в Киеве. 40-е — 50-е гг. XIX в.

равно как и в картине, отразилась творческая атмосфера качановского лета 1838 года, когда Глинка писал оперу «Руслан и Людмила», Маркевич помогал ему в составлении либретто, Штернберг рисовал.

Среди украинских произведений Штернберга есть чисто пейзажные работы и чисто жанровые. Иные соединяют в себе то и другое. Но все они, поставленные в хронологический ряд, свидетельствуют о совершенно определенной эволюции творчества Штернберга. От более рационалистических, условных по цвету, четко разделенных на планы композиций, где пейзаж остается фоном, напоминающим театральный задник, художник приходит к картинам, в которых природа романтически безбрежна, где она является той естественной средой, в которой живут и действуют люди.

В картине «Мельницы в степи» (1837, ГРМ, *илл. 170*) переданы ощущения человека, уже постигшего вдохновенную красоту ничем не примечательной природы. В пейзаже с низким горизонтом золотистое облачное небо словно обволакивает весь мир. В бесконечной степной дали как бы тонут и мельницы и двигающаяся по дороге подвода... В обыденном мотиве Штернберг находит повод для романтизации. Однако, романтизируя природу Украины, он не идеализировал, а лишь подчеркивал ее красоту и силу. В этом пейзаже еще много от традиционной академической схемы: решение пространства, золотисто-коричневая палитра. Правда, в разработке последней чувствуется отход от условных колористических приемов и стремление к реализации законов взаимовлияния цвета и света. В этом прежде всего сказалась работа на натуре.

Штернберг относится к числу художников, национальная принадлежность которых определяется не только сюжетом их картин. Его искусство по праву считается явлением украинской национальной культуры. Грезивший Италией и поехавший на Украину ради «романтических бурь и молний», он именно здесь по-настоящему ощутил поэзию простой, ничем не

173. И. Шаповаленко. Портрет итальянки. 40-е — 50-е гг. XIX в.

приукрашенной жизни. Для изображения ее уже не годились академические каноны, и художник выразил свое мироощущение, передав гармоническое слияние жизни простых людей и поэтической красоты природы.

Благодаря пейзажам Штернберга с Украиной связал свою творческую судьбу К. Трутовский. Быть может, и у Шевченко мысль о создании альбома «Живописная Украина» возникла не без их влияния.

С 1845 года в течение десяти лет на Украине жил М. Сажин — ученик М. Воробьева и Н. Чернецова, друг Т. Шевченко. В Киеве он выполнял рисунки по поручению Киевской комиссии древностей. Кроме того, для генерал-губернатора Д. Г. Бибикова Сажин составлял альбом акварелей киевских древностей, а по поручению Ф. Солнцева, тогда реставрировавшего Софию киевскую,— виды Киева и Софии. Однако многие архитектурные рисунки Сажина свидетельствуют о том, что он значительно превысил роль видописателя.

Это был период сложного для Сажина творческого процесса. Воспитанник Воробьева, он был поклонником романтиков. Увлечение романтизмом (довольно поверхностное) заметно проявилось в одном из первых его украинских пейзажей «У переправы через Днепр» (1846, ГМУИИ). Но именно на Украине, вдали от официального Петербурга, постепенно меняется мировосприятие Сажина. Картина «Вид Владимирской горки в Киеве» (ГРМ, *илл. 172*) гораздо живее и динамичнее. Отказываясь от условного освещения, от разделения пространства на планы и рассматривая его как единое целое, Сажин гораздо свободнее и естественнее располагает в нем фигуры, сами по себе достаточно статичные. Робкое стремление передать воздушную перспективу, свежесть морозного воздуха, используя тоновые переходы в пределах одного цвета,— все это вносит в картину большую непосредственность. Те же тенденции характерны для менее значительных его работ — некоторых видов киевских памятников, а также для картины «Церковь на Украине». Тогда же Сажин задумал и картину «Малороссийская свадьба», созданию которой помешала болезнь.

Нетрудно заметить, что лучшие вещи Сажина были созданы в тот период, когда он жил и работал вместе с Шевченко. Благодаря Шевченко Сажину в некоторых работах удалось вплотную подойти к решению жанровой картины. В подобных полотнах романтическая идеализация природы и добросовестное перечисление деталей исторических памятников уступают место многосторонним их связям с окружением. В таких его произведениях, как «Вид Владимирской горки в Киеве», «Церковь всех святых в Киево-Печерской лавре» (сепия), богатство церквей соседствует с бедностью прихожан, величавая красота памятников древности — с неказистостью будней.

Доступ в Академию вольноприходящих обусловил появление в ее стенах представителей самых различных слоев общества. В результате в 40-е—50-е годы художественная среда Украины уже формируется преимущественно из разночинной интеллигенции. Много мытарств приходилось претерпевать будущим художникам, прежде чем они оказывались в стенах Академии.

Но крепостное право по-прежнему оставалось страшным тормозом в развитии культуры Украины. Имена Т. Шевченко, И. Липина, О. Пономаренко, Д. Маляренко (Моляренко), И. Шаповаленко сохранились для истории искусства только потому, что им удалось освободиться от крепостной зависимости. Огромное большинство талантливых крепостных так и не смогли стать художниками-профессионалами. В лучшем случае, если удавалось уйти на оброк, им доставалась доля маляра.

Об одном из них, оставшемся неизвестным, пишет И. Костомаров в «Воспоминаниях о двух малярах». Неизвестным остался и крепостной помещика Полтавской губернии Г. Вишневского — М. Диков, крепостной екатеринославских помещиков Хандалиевых — П. Золотуха, крепостной Закревских — Л. Третячевский и многие другие. Ни хлопоты предводителя дворянства И. П. Капниста, ни покровительство В. Н. Репниной, ни, наконец, хлопоты самого В. И. Григоровича, убедившегося на основании присланных работ (копия и натурный портрет) в таланте Дикова, не спасли его от самодура-помещика — он так и остался крепостным. Единственный известный портрет его кисти 1842 года, хранящийся в Государственном музее искусств имени Р. Мустафаева в Баку, свидетельствует о нем как о художнике с большими данными. Живой, непосредственный, раскрывающий душевное состояние модели, этот портрет не похож на работу самоучки.

Нередко художники, приезжавшие в Академию с Украины, оставались в России или уезжали за границу. Так было с Г. Лапченко, И. Шаповаленко, А. Кухаревским, еще раньше с портретистами Л. Миропольским, Ф. Яненко, И. Бугаевским-Благодарным.

174. Г. Лапченко. Купальщица. 1840 г.

175. А. Мокрицкий. Портрет Е. Гребенки. 1840 г.

По-разному складывались их судьбы. Но на всю жизнь в искусстве этих художников остается заостренное поэтическое, порой сентиментальное, порой романтическое восприятие жизни, свойственное их народу. Его нетрудно увидеть в «Портрете итальянки» (Черниговский исторический музей, *илл. 173*) кисти И. Шаповаленко и в «Автопортрете» (1847) П. Орлова; его легко проследить в творчестве Г. Лапченко.

По неясным причинам талантливый Шаповаленко очень рано закончил свою успешно начавшуюся художественную карьеру. Освобожденный от крепостной зависимости графом Капнистом, он учится в Риме, где живет вместе с Ал. Ивановым и Лапченко, постоянно встречается с виднейшими деятелями отечественной культуры (они образовали в Риме своеобразную «русскую колонию», имевшую даже официальный статут) [49]. Его материально поддерживает Н. В. Гоголь. Наконец, когда Академия учреждает в 40-е годы мозаичное заведение, изучение мозаичного искусства в Италии поручается трем художникам, и среди них Шаповаленко, находившемуся в Римской мозаичной студии до 1851 года. И все-таки, возвратившись в Россию, он в 1864 году покидает Петербург и обосновывается в Свирском уезде Тверской губернии.

Счастливее сложилась жизнь П. Орлова. Из доморощенного художника, разъезжавшего по Украине в поисках заказов, он превратился в известного даже в Италии мастера, а в 1857 году стал академиком живописи. Но жизнь вдали от родины наложила отпечаток на его творчество. Так, в автопортрете 1847 года, стилистически очень близком к «Портрету итальянки» кисти Шаповаленко, Орлов воссоздал образ живого, пытливого человека, словно всматривающегося в свое будущее. Найденный композиционно, написанный свободной кистью живописца автопортрет можно отнести к числу заметных произведений портретного искусства 40-х годов. Зато картина «Сцена из римского карнавала», написанная в Италии в 1859 году в пору расцвета в России и на Украине демократической культуры, по сути ничем не отличалась от статичных и театрализованных академических композиций.

Интереснейшей фигурой русской колонии в Италии представляется Г. Лапченко [50]. Сурово и жестоко обошлась с ним судьба. Он получил еще до поступления в Академию художественную подготовку. С 1822 года он ученик Ан. Иванова, а в 1831 году вместе с Ал. Ивановым едет в Италию, где сближается с ним. Его постоянное окружение — не только молодые пенсионеры Академии, но такие замечательные писатели и деятели отечественной культуры, как Н. Гоголь, Н. Языков, Ф. Чижов. Однако в 1834 году Лапченко постигло несчастье: он начал слепнуть. Еще в Академии Лапченко написал ряд картин: «Киевлянин, подающий Претичу, полководцу Святославову, весть о приближении к Киеву печенегов» (1829), «Овечья купель» и «Филомела, вышивающая в тюрьме происшедшую с ней историю». Работы эти, равно как и ряд заказных портретов, не сохранились.

Возможность судить о творчестве Лапченко дает картина «Сусанна и старцы» (ГРМ), написанная им в Риме в 1842 году, за которую он был удостоен звания академика. И эта композиция, и тем более картина «Купальщица» (1840, ГТГ, *илл. 174*) характеризуют Лапченко не только как мастера, овладевшего системой академической живописи, но и как художника со своей индивидуальной манерой, своим мировосприятием. В канонический сюжет Лапченко внес естественность реальной жизни. Героиня картины «Купальщица» — просто крестьянка. В ее обнаженной фигуре не найти ни идеальных пропорций, ни совершенных форм. Красота ее — не в сочиненности, а в гармоническом сочетании душевной чистоты, сквозящей во всем ее облике, и юной прелести тела, написанного с трепетом, не свойственным академической живописи.

В 30-е годы очевиднее становятся противоречия между официальным искусством, насаждавшимся в Академии, и искусством, развивавшимся вне ее стен. Не умаляя роли Академии в формировании украинской школы живописи, трудно переоценить роль художников, открывавших своим творчеством новую, демократическую страницу в искусстве России. Прежде всего это касается А. Венецианова, искусство которого было особенно созвучно симпатиям и интересам украинских художников. Огромное большинство приезжавших в Академию оказывалось не столько под влиянием творчества своих непосредственных учителей, сколько Венецианова. Учениками и последователями Венецианова стали Е. Крендовский, М. Сажин, И. Сошенко, А. Мокрицкий и многие другие.

Ученик Арзамасской школы Ступина, затем вольноприходящий Академии художеств, Крендовский был учеником Венецианова с 1830 по 1835 год и остался

176. И. Сошенко. Продажа сена на Днепре. Первая половина XIX в.

верен его традициям до конца своих дней. В 1839 году Крендовскому было присвоено звание постороннего художника. Из воспоминаний А. Мокрицкого известно, что в Петербурге Крендовский довольно успешно занимался перспективной живописью, но домашние обстоятельства заставили его вернуться на родину в Кременчуг. Поселившись в селе Мануйловке, он, по примеру Венецианова, организует там живописную школу и как истинный ученик его находит вдохновение в обыденной, повседневной жизни родного края. Он сам пишет с натуры и высоко ценит непосредственность, жизненность и достоверность подобных произведений. Не случайно «Портрет украинки» подписан — «с натуры».

Поиски Крендовского в области бытового жанра характеризует его известная картина «Площадь провинциального города». При всей условности, сочиненности, свойственной «перспективистам» 30-х — 40-х годов, она представляет собой следующий шаг как в развитии жанровой, так и пейзажной живописи. Крендовский еще далек от того пленэрного восприятия природы, которым обладал Штернберг. Но зато в решении картины он исходит из значительности общего замысла, которому и стремится подчинить все доступные ему средства выражения. Художник пытается не только точно обрисовать внешние приметы центральной площади Кременчуга, но и создать образ провинциального города. В одной картине ему еще не удается решить одновременно две задачи: сочетать характерные образы обывателей с динамичной трактовкой сцены в целом. Живо решая группы беседующих жителей

(помещиков, военных, даму с детьми), отдельные фигуры (мальчик с хворостом, возчик), он не находит пока общей смысловой завязки, которая объединила бы воедино композицию, избавив ее от условной статичности.

На Украине Крендовский работает и в миниатюре. Так же как и в картинах, жанровость трактовки образа, поэтизация обыденного становятся основными приметами тонких, прозрачных акварелей художника («Портрет семьи Родзянко» и др.).

С Венециановым была связана на первом этапе творческая судьба А. Мокрицкого. Окончив Нежинскую гимназию князя Безбородько, Мокрицкий начал посещать классы Академии художеств в Петербурге. Будучи учеником К. Павлова, он тяготел к бытовой живописи, поэтому одновременно занимался и в мастерской Венецианова. Но недостаток средств вынудил его вскоре вернуться на Украину, где он стал одним из первых распространителей идей Венецианова.

В 1834 году Мокрицкий опять едет в Петербург, чтобы взглянуть на прославленную картину К. Брюллова «Последний день Помпеи». Снова посещает классы Академии, пишет портреты и широко пользуется советами Венецианова. В эти годы Мокрицким был написан ряд жанровых картин, одна из которых — «Разносчик» — была разыграна в 1836 году на первой художественной лотерее в Обществе поощрения художеств.

По возвращении Брюллова в Петербург, Мокрицкий, как «подающий надежды», начинает работать под его руководством. Брюллов считал истинным призванием Мокрицкого отнюдь не историческую живопись, а пейзаж. Но думается, что главным его призванием все-таки был портрет. Об этом свидетельствуют, в частности, портреты супругов Пузино (1835), отмеченные 2-й серебряной медалью, в которых, особенно в женском, даны глубокие социальные характеристики. Академия, по-прежнему отдававшая предпочтение исторической живописи, всячески одобряла занятия Мокрицкого в этом жанре. Однако, не сумев проникнуть в новаторскую суть исторической живописи Брюллова, восприняв его искусство формально, Мокрицкий остался в рамках схем классицизма периода упадка.

Вернувшись из Италии, Мокрицкий остался в России. Но и в это время наиболее проникновенными были его портреты украинцев. К числу их относится «Портрет Е. Гребенки» (*илл. 175*), «Женский портрет» 1853 года, в котором, несомненно, чувствуется влияние народной декоративной живописи (*илл. 177*). Отказавшись ради официальной карьеры от своего пути в искусстве, подсказанному ему К. Павловым и А. Венециановым, а затем К. Брюлловым, он, будучи талантливым художником, все-таки не сказал в искусстве нового слова.

Однако трудно переоценить деятельность Мокрицкого, направленную на установление тесных контактов между русскими и украинскими писателями, художниками, учеными. А. Венецианов, В. Жуковский, И. Сошенко, Г. Михайлов, Л. Плахов, П. Кулиш — вот далеко не полный перечень лиц, с которыми постоянно общается Мокрицкий, оказывая украинским художникам действенную помощь.

Среди них — один из трудолюбивейших учеников Академии И. Сошенко, находившийся под заметным влиянием Венецианова. Его имя неизменно связывают с именем Т. Г. Шевченко. Будучи одаренным педагогом, искренним и чутким художником, он распознал талант никому не известного тогда крепостного юноши, став его крестным отцом в искусстве. Судьба Сошенко сложилась так, что всерьез заниматься живописью он смог только в стенах Академии (1833—1838), которую покинул со званием неклассного художника. В 1839 году Сошенко стал учителем уездного училища в Нежине и вплоть до самой смерти не оставлял педагогической практики.

Среди сохранившихся произведений художника есть и такие, которые раскрывают в нем преемника заветов Венецианова, воплотившего новые тенденции бытовой живописи 40-х — 50-х годов. Непритязательным сюжетам он умеет сообщить определенную поэтичность, лиризм («Продажа сена на Днепре», *илл. 176,* «Мальчики-рыбаки», 1857). В этом ощущается серьезное влияние живописной системы Штернберга.

Сошенко и Мокрицкий сыграли большую роль в судьбе Шевченко и уже только одним этим вписали свои имена в историю отечественного искусства. Благодаря первому Шевченко познакомился с Григоровичем и Гребенкой, благодаря второму сблизился с Венециановым и его школой. С их непосредственной и дружеской помощью он вошел в круг русской и украинской демократической интеллигенции. Их искусство стало почвой, на которой мог вырасти гений Шевченко, в свою очередь в огромной мере определивший дальнейшее развитие прогрессивного демократического искусства Украины в целом, и особенно графики.

Шевченко родился 9 марта 1814 года в селе Моринцах Звенигородского уезда Киевской губернии в семье крепостного крестьянина. Рано оставшись сиротой, он сначала батрачил, а в 1829 году попал в число дворовых помещика П. Энгельгардта. С ним он бывает в Киеве, некоторое время живет в Вильнюсе, где, возможно, обучается живописи у Й. Рустема и во всяком случае, как можно судить по известному письму к Б. Залесскому, знакомится с педагогической системой Рустема.

В 1831 году Шевченко переезжает со своим владельцем в Петербург. Здесь он продолжает обучение художествам в артели известного мастера альфрейных работ В. Ширяева, некогда ученика Арзамасской школы Ступина, и в классах Общества поощрения художеств. На эти годы приходится начало поэтической деятельности Шевченко. В 1838 году благодаря активной помощи русских и украинских друзей Шевченко был выкуплен из крепостной неволи и тотчас же принят в петербургскую Академию художеств. В 1840 году выходит из печати его «Кобзарь», а затем — «Гайдамаки», «Гамалия», «Тризна»; в 1845 году написана поэма «Сон». В этом же году Шевченко оканчивает Академию со званием неклассного художника и поступает на службу в Киевскую археографическую комиссию. В Киеве он посещает собрание тайной организации Кирилло-Мефодиевского братства. В 1847 году, после разгрома общества, Шевченко арестовывают и за найденные у него революционные стихи приговаривают к бессрочной ссылке в солдаты в отдаленный Оренбургский корпус с запрещением писать и рисовать. Возвращается он оттуда лишь в 1857 году. 1858—1861 годы — период активной художественной и поэтической

177. А. Мокрицкий. Женский портрет. 1853 г.

деятельности Шевченко. Однако тяжелая болезнь подорвала силы Шевченко — в 1861 году он умер.

Этапы художественного пути Шевченко четко соответствуют определенным этапам его жизни. В 1830 году в Вильнюсе Шевченко нарисовал итальянским карандашом женский портрет, который не без основания считали рисунком с гипса: слишком экспрессивной, барочной казалась трактовка женской головы. Последующие портреты, порой даже при недостатках в рисунке, а иногда и в цвете (портрет П. В. Энгельгардта, 1833, «Женская голова», 1834), отличаются стремлением выявить наиболее яркие черты характера портретируемого, что отнюдь не типично для миниатюрной живописи того времени.

В рисунках на исторические сюжеты, воспевавшие высокие гражданские идеалы еще в духе искусства классицизма — «Смерть Олега, князя Древлянского», «Смерть Виргинии» (1836), «Смерть Богдана Хмельницкого» (1836—1837), Шевченко показывает толпу как единую, но многоликую массу, определенно выражающую свое отношение к происходящему.

Наиболее зрелой работой доакадемического периода представляется «Смерть Сократа» (1837). В ней сказываются черты романтизма, которые в дальнейшем станут важными в искусстве художника. Эмоциональная выразительность композиции определяется сопоставлением разных, нередко противоположных, психологически заостренных характеров. Форму, пространство, объем он строит не на тщательных растушевках, а на контрасте света и тени.

Работы Шевченко, исполненные в первые четыре года после поступления в Академию, отмечены огромным влиянием К. Брюллова. Шевченко делает и ряд копий с его акварелей, изучает его живописную систему («Голова матери», 1840, «Сон бабуси и внучки»).

Некоторое время его художественное творчество идет параллельно его творчеству поэтическому, как будто бы почти не соприкасаясь. Он создает стихи, целиком посвященные жизни угнетенного украинского народа, и одновременно пишет портреты и копирует жанры, немногим более удачно, чем любой способный ученик Брюллова.

В числе первых работ, в которых ярко проявилась индивидуальность Шевченко-художника — акварель «Натурщица» (1840) и, конечно, «Автопортрет» (1840—1841, *илл. 178*) — одно из первых самостоятельных произведений, выполненных маслом. Здесь он по-прежнему исходит из уроков Брюллова. Но теперь его привлекают не столько итальянские жанры и парадные портреты учителя, сколько его психологические портреты, овеянные романтическим ореолом. Поворот головы, мягкий изгиб шеи, подчеркнутый полукруглым воротником, сосредоточенный взгляд открывают в портретируемом поэтическую натуру художника-романтика, пристально и внимательно вглядывающегося в окружающий мир.

В 1842 году Шевченко создает картину «Катерина» по мотивам своей одноименной поэмы, еще условную по композиционному построению и цвету, но открывающую новый этап в его искусстве (*илл. 180*). В ней уже зазвучала, хотя и робко, социально-общественная тема. В образе Катерины раскрывается драма покинутой девушки. Несмотря на идеализирующую сентиментальную интонацию, сквозящую в позе и изысканности силуэта Катерины, художник правдиво и убедительно передает ее душевное состояние, сообщая лицу выражение грусти и сосредоточенности. Ощущение реальной среды вносят в картину и мельница, и верстовой столб, и лающая собака, и особенно — чрезвычайно естественная фигура крестьянина в соломенном «бриле». Его грустное всепонимающее лицо, натруженные руки словно списаны с натуры (и действительно, эта фигура почти целиком повторяет набросок из альбома 1839—1843 гг.).

Стилистически близко к «Катерине» жанровое полотно «Крестьянская семья» (1843, *илл. 179*). Изображая радости семейной жизни, художник объединяет персонажей общим действием, цветом, ритмом. Освещение придает картине особую жизненную убедительность, определяя насыщенность и эмоциональность ее живописной гаммы.

На Украине Шевченко немало времени пробыл в имении Н. Г. Репнина в Яготине. Здесь были собраны произведения русских и иностранных мастеров, преимущественно тех, кто был связан с Украиной. В частности, большое впечатление на Шевченко произвел романтически трактованный «Портрет Н. Г. Репнина» кисти швейцарского художника И. Горнунга. Он сделал с него две превосходные копии.

На родине с особенной силой вспыхнул интерес Шевченко к портретному и бытовому жанру. Тогда был написан портрет Маевской (1843) — один из лучших, начат по-современному звучащий портрет П. Кулиша, создан ряд мастерских рисунков: «Выдубецкий монастырь», «Вдовина хата на Украине», «Автопортрет», сепии к собственной поэме «Невольник».

В пору дискриминации царским правительством украинского народа Шевченко представлялось особенно важным утвердить его престиж, познакомить с историей, культурой, бытом, природой своей родины широкие народные массы на Украине и в России, вовлечь в борьбу за ее права передовые силы русской и украинской интеллигенции. У него возникает идея создания альбома «Живописная Украина». Для осуществления этой новаторской идейно-художественной задачи Шевченко избрал и новую образную систему, не связанную с канонами позднего классицизма, и новую для него технику гравюры — офорт, позволявшую осуществить издание большим тиражом. Самостоятельно освоив эту технику, Шевченко во многом предвосхитил дальнейшее развитие отечественного офорта. Многочисленные эскизы, наброски, этюды фигур свидетельствуют о громадной работе, предшествовавшей появлению эстампов. Выполнить ему удалось всего шесть листов: «В Киеве», «Выдубецкий монастырь в Киеве», «Судная Рада», «Старосты», «Дары в Чигирине», «Сказка». Каждый эстамп проникнут напряженным интересом художника к изображаемому и желанием сделать его доступным для неискушенного в искусстве зрителя. Отсюда — жанровость интерпретации сюжета независимо от характера заложенной в нем идеи.

Прием Богданом Хмельницким послов («Дары в Чигирине») для Шевченко не только страница далекой истории, но и событие, непосредственно связанное с настоящим и будущим его народа. Поэтому все персонажи офорта наделены жизненными чертами, а обстановке придан интимный характер, свойственный народному быту.

178. Т. Шевченко. Автопортрет. 1840—1841 гг.

179. Т. Шевченко. Крестьянская семья. 1813 г.

В пейзажных офортах Шевченко получают дальнейшее развитие тенденции, намечавшиеся в искусстве его соратников: В. Штернберга, И. Сошенко, М. Сажина и многих других. Рядом с архитектурным памятником — Выдубецким монастырем — он изображает лодочника и пастуха, занятых повседневным трудом.

Аллегорический образ «Сказки» («Солдат и Смерть») художник также трактует языком жанра. Но за бытовым сюжетом скрывается злая сатира на николаевскую солдатчину: искалеченного солдата, возвращающегося домой после 25-летней службы, встречает Смерть. Так популярному фольклорному мотиву Шевченко придает острое обличительное звучание.

Должность «сотрудника снимков с предметных памятников» при Киевской археографической комиссии, которую Шевченко занял по окончании Академии, позволяла ему много ездить, изучать жизнь своего народа, постоянно общаться с ним. Обращаясь к архитектурным мотивам, он не мог обойти вниманием пейзажи Кунавина, широко распространенные на Украине в гравюрах И. Стадлера, которые он видел в имениях украинских помещиков во время своих странствий. Преследуя фактически те же задачи, что некогда решал Ф. Алексеев с учениками, Шевченко в некоторых композициях идет не столько от собственных живых впечатлений, сколько от канонов, выработанных художниками-видописцами начала века. Однако систематическая работа на натуре, поэтическое восприятие мира придают рисункам Шевченко («Чумаки среди могил», «Возле Седнева», 1846 и т. д.) лирическое,

180. Т. Шевченко. Катерина. 1842 г.

181. Т. Шевченко. Наказание колодкою. Из цикла «Притча о блудном сыне». Тушь, бистр. 1856—1857 гг.

порой романтическое звучание, отличающее их и от русунков Сажина, с которым он вместе жил и работал в Киеве, и от работ других его современников, посвятивших себя изучению городов и памятников России. В подобных работах Шевченко живая красота природы чужда академической условности. То чертой, то сочным пятном намечает художник берега, дали, хаты в пейзаже «На Орели». Легкая тушевка создает ощущение воздуха, высоты неба. В том же плане выполнен «Пейзаж с каменными бабами» и другие.

Большая свобода и многообразие техники отличают его акварельные и карандашные портреты той поры, особенно женские («Портрет неизвестной в голубом», «Портрет Т. П. Катеринич», 1846, «Портрет Ю. Г. Сребдольской», 1847). В живописных портретах Е. В. Кейкуатовой, Горленко (1847) отразились уважение Шевченко к душевной силе и благородству русской женщины.

1847 год изменил весь ход жизни и творчества Т. Шевченко. В первые три года ссылки Шевченко повезло: несмотря на высочайший запрет рисовать, он благодаря друзьям попадает в качестве художника в экспедицию А. И. Бутакова. Это дало ему возможность не только заниматься любимым делом, но и познакомиться с краем, в котором ему предстояло жить долгие годы. Жизнь обитателей казахской степи, полуголодная и бесправная, не шла в сравнение даже с жизнью его соотечественников. Оторванный от родины ссылкой, он еще острее чувствует всю безысходность царской действительности. В сепиях и монохромных акварелях этого периода (Шевченко редко теперь использует цвет) очень сильна интонация грусти, одиночества, эмоциональная напряженность, свойственные романтизму: пейзажные мотивы с заброшенными могилами и биваками, урочищами, кибитками. Фигуры казахов в пейзаже не оживляют природу, а сообщают ей еще большую отрешенность («Урочище Раим с запада», «Форт Кара-Бутак», «Пожар в степи»).

Серия пейзажей, выполненных в аральских экспедициях, явилась продолжением и дальнейшим развитием пейзажного цикла, созданного в 1845—1847 годах на Украине. Эволюция шла по линии все большего отхода от академической схемы как в композиции, так и в колорите. Цвет приобретает бархатистость, глубину; мягкие тональные переходы от первого плана к третьему придают акварелям и сепиям пленэрность. Пейзажный цикл, созданный в 1851 году во время экспедиции в горы Кара-Тау («Туркменское кладбище в долине Долнана», «Аулья-Тау», «Гора Кулаат» и др.), свидетельствует о возрастающем мастерстве Шевченко и о более глубоком понимании чужой для него природы.

Жизнь казахского народа вызывает самое горячее сочувствие Шевченко. В его сепиях «Мальчик, растапливающий печку», «Казахи у огня» и других чувствуется подлинный интерес к своим героям, хотя художник еще далек от обобщений и выводов — пока он лишь наблюдает, пристально изучая натуру. Новый типаж обусловил и иной характер портретов. Среди друзей Шевченко — немало политических ссыльных. В портрете Фомы Вернера (1849) подчеркнут живой, действенный характер. Особенно остро чувствуются поиски обобщенного типического образа в автопортретах художника этого времени.

Тот же процесс — от конкретного к общему, типическому — можно увидеть и в произведениях бытового жанра — «Трио», «Цыган», в которых тема не исчерпывается самим мотивом. Метафорический язык сепии «Трио» воссоздает не столько бытовые подробности жизни казахов, сколько раскрывает их внутренний мир. Сепия «Цыган» — не иллюстрация к рассказу о каторжниках, а образ, воспевающий жажду человека к свободе.

До 1857 года Шевченко находился в Ново-Петровском укреплении и вынужден был скрывать свои занятия рисованием. И все-таки именно здесь Шевченко создал едва ли не самые значительные произведения. Это были годы, когда крепла ненависть художника к самодержавию с его шовинистической политикой, к крепостничеству.

В сепиях «Телемак на острове Калипсо», «Робинзон Крузо», «Умирающий гладиатор» и в других, используя сюжеты древнегреческих мифов, евангелия, русской и иностранной классической литературы, Шевченко утверждал мужество одиночества, умение человека находить удовлетворение не в бытовых благах, а в собственной духовной жизни.

В других работах этой поры художник словно подчеркивает свое единение, духовное родство с простыми солдатами, с казахами. Такова сепия «Т. Г. Шевченко

и казахский мальчик, играющий с кошкой», построенная по принципу классического треугольника, но наполненная совершенно новым содержанием. Ее персонажи связаны не столько единым действием, сколько общими эмоциями, единством внутреннего состояния.

Так, в пейзаже и жанровой живописи, в портретах и натурных набросках художественный язык Шевченко приобретает все большую емкость. Именно поэтому сепия «Нищие под окном» (1856), названная так самим автором, получает впоследствии название «Державный кулак». В этой работе, как в фокусе, отразились творческие поиски Шевченко. Используя светотень как важнейшее средство раскрытия образа, художник создает произведение большой социальной значимости. Кулак, выступающий из темноты и грозящий детям с раздутыми от голода животами, особенно выразительно читается на ярко освещенной стене дома. Свет и тень получают предельный эмоциональный заряд. Кулак приобретает звучание символа, а небольшая сепия — монументальную значимость.

Тогда же Шевченко начинает «Притчу о блудном сыне». «Недавно мне пришла мысль,— писал он Б. Залесскому,— представить в лицах евангельскую притчу о блудном сыне в нравах и обычаях современного русского сословия. Идея сама по себе глубоко поучительна, но такие душу раздирающие картины составил я в своем воображении на эту истинно нравственную тему»[51]. От листа к листу все страшнее становится жизнь блудного сына. Но самое страшное — казарма, солдатчина с ее бесчеловечными мерами «воспитания». «Наказание колодкою» *(илл. 181)*, «Наказание шпицрутенами» *(илл. 182)* — первые в истории отечественного искусства произведения, в которых с такой силой прозвучала тема политического обличения.

«Наказание колодкою» — обычный, ничем не примечательный факт казарменного быта. И сам солдат принимает наказание как нечто естественное и неизбежное в этой жизни. Насыщенный тон, резкие свето-теневые контрасты, в которых Шевченко в равной мере отдает дань Рембрандту и романтизму, создают острую эмоциональную среду. Художник подчеркивает и красоту атлетической фигуры солдата и ее безвольную расслабленность — результат тупого равнодушия, выработанного годами. Второй и третий планы Шевченко решает в ином ключе: как страшный сон проходит перед глазами измученного солдата его повседневное существование — вибрирующие силуэты пляшущих, курящих, спящих однополчан.

Содержание листа «Наказание шпицрутенами», также исполненного в технике туши и бистра, кажется еще безнадежнее. Серый день, не отличающийся от десятка таких же дней, покорное раздевание — обычная подготовка к наказанию, через которое не раз проходили его товарищи, теперь равнодушно глядящие на очередное приготовление. И только беспокойное небо да композиция, построенная на динамичном развороте пространства по диагонали, вносят в рисунок атмосферу напряжения и тревоги.

В 1857 году Шевченко получает возможность вернуться на родину. Он выезжает в Астрахань, а затем по Волге — в Нижний Новгород. Спокойное созерцательное настроение его рисунков «Волга, Балаково», «Царев курган» словно выражает надежду, мечту о привольных счастливых временах. Лаконичные, острые

182. Т. Шевченко. Наказание шпицрутенами. Из цикла «Притча о блудном сыне». Тушь, бистр. 1856—1857 гг.

по форме поэтические волжские рисунки были новаторскими не только для самого Шевченко, но и для всей отечественной графики.

Личная свобода словно стимулировала свободу пластического языка Шевченко. Так, скупой энергичный рисунок, внутренняя динамика образа придают психологическим портретным характеристикам Е. Н. Козаченко, П. А. Овсянникова, А. И. Лазаревской, М. С. Щепкина, Айра Олдриджа, М. А. Максимович, собственному портрету 1860 года (офорт, акватинта) глубину и емкость, которые наметились уже в некоторых работах периода ссылки (портрет А. Е. Усковой, 1854 и др.).

Для всего искусства Шевченко предшествующего периода характерна определенная, иногда более, иногда менее выраженная, романтическая интерпретация действительности. Отсюда — этнографический интерес к жизни своего народа, одетого в собственные наряды, а не в условные античные одежды классицизма; интерес к отвергнутой одинокой личности, напряженная духовная жизнь которой находит пластическую параллель в контрастах света и тени, огня и ночи. Теперь же Шевченко явно тяготеет к реализму, к особой точности и конкретности пластического постижения образа. Очевидно, именно этим объясняется широкое обращение художника в процессе работы над портретом к документу — фотографии. Последняя как

183. В. Штернберг. Фронтиспис к «Кобзарю» Т. Шевченко. Офорт. 1840 г.

бы корректировала непосредственные субъективные впечатления художника.

После ссылки, после многолетней жизни среди угнетенных казахов Шевченко с новым подъемом начинает работать в технике гравюры, названной им «самой демократической». Восстанавливая утраченное за многие годы мастерство, он обращается к воспроизведению картины своего главного наставника Рембрандта — «Притча про работников на винограднике». За этот офорт и офорт с картины И. Соколова «Приятели» Совет Академии художеств признает Шевченко назначенным в академики, а в 1860 году, после создания ряда автопортретов, офортов «Старик на кладбище», «Вирсавия» (по Брюллову), «Сама Собі в своїй господі» и других Шевченко впервые в истории Академии удостаивается звания академика по гравированию. Его художественный язык в процессе работы в материале становится еще более лаконичным и сдержанным. Светотеневая организация формы и пространства получает все большую эмоциональную обоснованность. Офорты выглядят завершеннее и собраннее, чем сепии тех же названий (сепия «Старец на кладбище» и одноименный офорт, 1859).

На Украине по возвращении из ссылки Шевченко удалось побывать только один раз. Резонанс, вызванный его приездом, был настолько велик, что по распоряжению властей Шевченко вынужден вскоре покинуть родину с намерением непременно вернуться обратно. В Петербурге среди друзей-художников он хотел наверстать то, что, по его мнению, было упущено вдали от художественной среды. Опасения его оказались напрасны. Живая, непрекращающаяся связь с народом помогла развиться его таланту в русле искусства самых прогрессивных отечественных художников. И хотя ему недолго суждено было работать рядом с теми, кто вскоре возглавил в искусстве направление, получившее впоследствии название «критический реализм», творчество Шевченко уже тогда было исполнено глубокой скорби и гнева за попранные права народа и вместе с тем истинной веры в его высокое предназначение.

Процесс развития искусства Западной Украины с центром во Львове был очень сложен. Из-за неблагоприятных политических условий многие и польские и украинские художники покидают родину и получают образование за границей. В их произведениях чувствуется большое влияние европейского искусства. В частности, в Римской академии получил образование О. Белявский, в Венской продолжили образование воспитанники Киевской духовной академии Л. Долинский и Т. Яхимович, который, став известным декоратором Венских театров, так и не вернулся во Львов; в Дрезденской, Парижской и Флорентийской — Р. Гадзевич, ранее бравший уроки в Варшаве у представителя польского классицизма А. Бланка. Учившийся и живший во Львове И. Лучинский был под сильным воздействием голландцев (в его портретах очевидно влияние Рембрандта).

Пожалуй, единственным мастером, оставшимся верным художественным традициям Львова, был О. Белявский. Хотя в Риме он писал исключительно картины религиозного содержания, по возвращении Белявский опять обращается к традициям национального искусства. Его портретам, решенным в стилистических рамках классицизма, присуща созерцательность и даже сентиментальность. В их непосредственности и лиричности многое напоминает традиционные львовские портреты («Портрет Н. Любинецкого», «Портрет священника»). Сентиментальная интонация присуща и жанровым картинам Т. Яхимовича, таким, как «В столярной мастерской», «Девушка на могиле матери» и другим.

В творчестве Л. Долинского, как и в творчестве многих художников Восточной Украины, очень сильны черты позднего барокко с присущей ему внешней патетикой («Страсти» во Львовском монастыре бернардинцев, «Портрет старика»). Во Львове Долинский много работал для церквей, в том числе для церкви св. Юра. Широко известен Долинский как портретист. О его работах писали, что они гармоничны, наделены естественностью, силой колорита без яркости, красивыми формами и смелым легким мазком.

184. А. Кунавин. Вид на Красногорский монастырь из-за реки Псел. Акварель, гуашь. Начало XIX в.

Значительную роль в развитии живописи в Галиции и на Украине сыграл Я. Машковский, серьезный педагог, воспитавший украинского живописца И. Лучинского и известных польских художников Ю. Коссака и А. Гроттгера, как и сам Машковский, выходцев с Украины. В конце жизни он оставил Львов и вернулся на Подолию, где продолжал педагогическую деятельность.

Известным пейзажистом в Галиции был А. Ланге, в течение нескольких лет преподававший в Киевском институте благородных девиц. Один год преподавал живопись в Московском университете Р. Гадзевич. Разумеется, подобная миграция еще более укрепляла культурные связи украинского, польского и русского народов, искусству которых были свойственны общие тенденции развития.

Графика в первой половине XIX века развивалась на Украине замедленными темпами. Издание гравюр с самого начала было монополией церкви. Но ограничение в конце XVIII века ее власти и падение доходов вызвали необходимость сокращения и удешевления церковных изданий. Меняется внешний облик книги. Оформительский комплекс, по сути, сводится к обложкам, титулам, заставкам, концовкам, виньеткам, в которых гораздо легче проследить черты рококо, нежели классицизма.

Однако под влиянием времени граверы постепенно отказываются от декоративных принципов решения книги, свойственных предыдущей эпохе. Из двухцветного (красное и черное) в одноцветный превращается шрифт, некоторые типографии, Почаевская например, совсем не иллюстрируют свои издания.

Распространение идей просветительства и в связи с этим развитие светской литературы вызвали потребность в создании гражданских типографий. Первая такая типография была открыта при Харьковском университете в 1805 году (просуществовала до 1854). Но пройдут многие годы, прежде чем харьковские издания станут иллюстрированными. В начале века были открыты типографии при Киевском губернском управлении, в Чернигове, Екатеринославе, Николаеве, целый ряд частных типографий. Самая большая частная типография, созданная в 1793 году графом Потоцким, а в 1802 году перешедшая к купцу Селезневу, находилась в городе Махновке Киевской губернии. В ней печатались книги на русском, польском и немецком языках. В частности, на русском языке была напечатана «Новая азбука». «Букварь для малолетних детей» был издан в Миньковцах (Ушицкий уезд).

Интенсивное развитие во второй четверти XIX века гражданской, насыщенной передовыми идеями времени литературы (И. Котляревский, Г. Квитко-Основьяненко, Т. Шевченко), не сопровождалось тождественным процессом в искусстве книжной графики. Так, за пятидесятилетие своей деятельности типография Харьковского университета выпустила немало произведений вышеназванных писателей (в частности, в ней в 1842 г. впервые была полностью напечатана «Энеида» Котляревского), однако все они были без художественного оформления.

Ни классицизм, ставший главным стилистическим направлением украинской архитектуры и живописи первой четверти XIX века, ни развивающийся романтизм не получили яркого выражения в книжной графике. Если в книгах этого времени и бывали заставки, концовки или виньетки, то перепечатывались они, как правило, с иностранных образцов, не представляющих значительного интереса. Это в равной степени относится к изданиям старейшей гражданской типографии Харьковского университета и к изданиям типографии Киевского университета, созданной в 1843 году, а также к изданиям украинских частных типографий, основанных в Петербурге и Харькове и выпускавших массовую украинскую книгу.

Несколько изменило положение дела появление и затем широкое распространение литографии. Книги начинают украшаться обильнее, но по-прежнему преимущественно за счет заимствования иностранных образцов. Таким, например, был «Южнорусский сборник» Амвросия Метлинского. Только к концу второй четверти XIX века вместе с развитием демократической литературы искусство книги начинает постепенно наверстывать упущенное, но уже не столько в традициях отмирающего классицизма, сколько в реалистическом направлении.

В начале 40-х годов появляются книги, для оформления которых привлекаются видные художники, своими творческими поисками близкие авторам издаваемых литературных произведений, прежде всего — художники круга Шевченко. К числу таких изданий следует отнести «Кобзаря» Т. Шевченко, изданного в типографии Е. Фишера (Петербург) в 1840 году. Фронтиспис в нем выполнил впервые обратившийся к иллюстрации В. Штернберг, не только прекрасно знающий быт украинского народа, но и глубоко чувствующий музыку шевченковского стиха. «Перебендя» — не жанровая сценка, воспроизведенная в книге *(илл. 183)*. В решении фронтисписа художник учел его место и значение в книжном организме. Обобщая все элементы иллюстрации, Штернберг становится предельно лаконичным. Но благодаря тому, что он в полную меру учитывает плоскость листа, использует контрасты света и тени как действенные компоненты композиции, все детали офорта приобретают жизненную убедительность. За едва намеченной стеной ощущается вся хата, за маячащей вдали мельницей — необъятная степь, за лицом мальчика, обозначенным темным пятном,— характер. Как в решении самого образа, так и в выборе и использовании техники чувствуется влияние Шевченко.

В 1844 году рукописный «Кобзарь» иллюстрировали М. Башилов и Я. де Бальмен. По-современному живые рисунки создал Башилов к поэме «Катерина». Менее выразительны, несколько поверхностны рисунки де Бальмена к «Гайдамакам» и «Гамалии», хотя в иных наблюдается стремление к лаконично заостренной форме. По-новому осмыслил художник образ кобзаря в рисунке «Шевченко среди своих героев», в котором предстает истинно народный поэт.

Таким образом, в развитии украинской графики огромную роль сыграл не только сам Шевченко как автор замечательных гравюр и станковых листов, но и его литературные произведения, направившие творческие поиски иллюстраторов по демократическому пути.

В 1843 и 1844 годы выходит альманах «Молодик», издававшийся в Харькове И. Бецким, где были опубликованы портреты Г. Квитки-Основьяненко и И. Котляревского, литографированные по рисункам с натуры М. Башилова.

Дольше традиции классицизма сохранились в станковой графике. Большое значение в ее развитии имел характерный для начала XIX века интерес к портретированию городов и местностей. Интерес этот был стимулирован патриотическим подъемом, вызванным начавшейся войной с Наполеоном. Полтава как место знаменитой битвы 1709 года привлекала особенное внимание отечественных и иностранных художников. В частности, с Полтавой связана деятельность А. Кунавина, оставившего заметный след в истории становления украинского пейзажного жанра [52].

Будучи учеником и последователем Семена Щедрина, он в своих акварелях Полтавы, представляющейся ему некоей огромной живописной усадьбой, сохраняет в общем понимании городского пейзажа многое от своего учителя: «Вид на Красногорский монастырь из-за реки Псел» *(илл. 184)*, «Вид Крестовоздвиженского монастыря, снятого от беседки Семена Михайловича Кочубея в губернском городе Полтаве», «Вид Полтавы от Садовой площади».

Вместе с тем, преодолевая отвлеченность и декоративизм Щедрина, он наследует конкретность и точность, характерные для творчества его другого учителя Ф. Алексеева, в искусстве которого очевидны реалистические тенденции. Исходя из композиционных и живописных принципов классицизма, Кунавин, хотя и не сумел еще отойти от статичности, обогатил сочиненный пейзаж интимными поэтическими интонациями. Акварели Кунавина были широко распространены. В 1804 году они были воспроизведены И. Стадлером, гравером, жившим и работавшим в Полтаве в начале века. Кунавин оказал большое влияние на творчество местных художников, в частности на Д. Сплиттессера. В течение почти двух десятилетий последний был учителем рисования в Полтавской гимназии. Воспитанник Харьковского университета, он немало занимался и художественной практикой. Виды Полтавы его работы пользовались большой популярностью (гуашь «Вид полтавского Крестовоздвиженского монастыря», 1817).

На Украине начал свою деятельность архитектора и рисовальщика Н. Алферов. Помимо проекта церкви в Хотени, он нарисовал тушью и акварелью виды села Поповки Сумского уезда. В 1805 году Академия художеств издала руководство Алферова «Способ гравирования крепкою водкою, с прибавлением гравировать карандашом и составлять потребные для сего лаки и прочее».

185. Изразцы. Работы А. Бахматюка, К. Кошака и др. из городов Косов и Пистань (Закарпатье). Середина — вторая половина XIX в.

Дальнейший подъем станковой графики непосредственно связан с появлением и развитием литографии. Во второй четверти XIX века открывается ряд литографий, среди которых литография А. Брауна в Одессе, при Научном обществе имени Оссолинских и при Ставропигийском братстве во Львове, при Киевском университете, Богдановича в Харькове, купца Калинина в Каменец-Подольске. Особенно большое распространение в станковой литографии получает пейзажный жанр, воспевающий природу родины. На первом этапе, как правило, воспроизводились ранее созданные работы. Так, литографским способом издаются гравюры Стадлера с полтавских рисунков Кунавина. В 1846 году из литографии И. Лауфера вышел альбом «Виды Киева», воспроизводящий сепии М. Сажина и рисунки, созданные специально для альбома самим Лауфером. Во львовской типографии Пиллера печатаются пейзажи Львова, Галиции. Позже рисунки для литографии заказывают специально. Например, их делал А. Ланге («Вид дворца в селе Колтово» и др.).

Уже в самом начале своего развития литографское искусство не оставалось вне политических событий времени (позже это станет традицией). Показательно в этом отношении участие литографов Ставропигийского братства в борьбе Польши за независимость, свидетельствующее и о дружбе украинского и польского народов. «Теперь, по прошествии многих лет, не без волнения читаем на некоторых, дорогих польскому сердцу гравюрах, слова: «Из литографии Ставропигийского института во Львове» и удостоверяемых, что с русинского станка и из-под руки работника русина выходили портреты наших мучеников Теофила Вишневского, Валериана Лукасинского и других. Поляк в те времена шел, не испытывая сомнений, с заказом в ставропигийское предприятие, а печатник и литограф русин не колебался, принимая работу, потому что, может быть, и у него слеза щипала глаза, когда 31 июля зачернели столбы виселиц...» [53].

Стилистически эти портреты мало чем отличались от того, что делалось в то время в западноевропейской гравюре, и в частности в польской. Искусство литографии, как правило, еще полностью находилось в стилистических рамках позднего классицизма, порой, с отступлениями к романтизму, реалистические тенденции проявлялись реже. Показательны портреты священника Венедикта Левицкого и священника Онуфрия Криницкого (1837), созданные известным художником И. Вендзиловичем, работавшим и в книжной литографии. Ему принадлежат литографии к книге «Pieśni patryotyczny z czasów rewolucyi polskiej» (1834), также свидетельствующие о том широком резонансе и сочувствии, которые получила на Украине национально-освободительная борьба польского народа.

С каждым годом на Украине открываются новые литографии. Даже такое небольшое учебное заведение, каким в 50-е годы была школа Н. Буяльского в Киеве, претендует на открытие при ней литографии [54].

Немало литографий открылось в 30-е годы в Одессе. Однако их продукция значительно отличалась от того, что выпускали литографии Петербурга, Харькова, Киева. В художественной продукции последних, пусть еще очень робко, но проявились демократические тенденции, свойственные национальной школе. В литографиях Одессы наблюдается совершенно иная картина. Вследствие упорной европеизации города и в начале века и во времена губернаторства графа М. С. Воронцова, широко насаждавшего все европейские моды, художественная культура Одессы носила крайне эклектичный характер. И так же, как авторами декоративных росписей богатых одесских домов были, как правило, случайные приезжие, точно так же авторами эстампов с видами Крыма, Молдавии, Новороссийского края были иностранные видописцы средней руки.

Литографии, публиковавшиеся в «Одесском альманахе», начавшем выходить в 1830 году, решены в системе классицизма, но не отечественного, а западноевропейского (А. Фацарди «Вид одесского Приморского бульвара», «Вид пристани Кучук-Ламбата», Н. А. ...чь «Партенита и горы Аю-Дага» и др.). В 40-е годы в том же альманахе начинают печататься русские авторы. В частности, были опубликованы литографии И. Беггрова «Феодосийский порт с моря», литография неизвестного автора «Дом, в котором жил Пушкин в Кишиневе». Но все это были только первые шаги в сближении художественной жизни порто-франко Одессы с художественной жизнью России.

Зарождение на Украине капиталистических отношений особенно сказалось на состоянии народного и прикладного искусства. Товарное производство и активизация торговли стимулировали рост некоторых видов народных ремесел и народного искусства, особенно необходимых в усадьбах новых, жалованных дворян. Таковы ковроделие, фаянсовое и фарфоровое производство и т. д.

В этих видах искусства, связанных с мануфактурным производством, происходят существенные стилевые изменения. Вместе с тем сопутствующее новым экономическим отношениям усиление национального и социального гнета сильно тормозило развитие народного искусства. Наблюдается упадок многих его видов, и особенно тех, на произведения которых с появлением нового направления в архитектуре снизился спрос, превратив их исключительно в предметы внутрихозяйственного потребления.

При всей традиционности народного искусства его характер так или иначе всегда регулируется общим процессом развития экономических и социальных отношений, культуры народа. Совершенные формы народного искусства XVIII века с характерными для них ликующими красками, сочными орнаментами в своем развитии испытали немалое влияние живописных принципов барочной архитектуры. Классицистическая архитектура последующей эпохи не давала им почвы для дальнейшего совершенствования. Классицизм не только не мог использовать народные настенные росписи, «кахли», народные картинки и т. п., соответственно влияя на их характер, но и стал для многих видов народного искусства тормозом. Архитектура классицизма требовала спокойных линий, чистых плоскостей, она не нуждалась в барочном декоре, создававшемся прежде народными «різьбарями» и живописцами.

Для ряда отраслей народного искусства это оказалось губительным. Например, искусство резчиков находит теперь применение лишь в изготовлении декоративной посуды для домашнего пользования, в украшении хат, изредка — сельских церквей. Появляются

186. Украинская народная картинка «Сидит казак под вербою». Первая половина XIX в.

187. Фаянсовый сервиз с рельефным орнаментом. Начало XIX в. Киево-Межигорская фабрика

мастера, творчество которых носит уже более камерный характер. Именно тогда в Закарпатье (село Яворов) начал свою деятельность родоначальник знаменитого рода резчиков — Ю. Шкрибляк.

Многие мастера принимаются за смежные, находящие более широкое применение ремесла, в частности керамику. Творческий диапазон гончаров был очень широк. Кроме посуды, они изготовляют статуэтки, самые реальные и самые фантастические, глазурованные и расписные. Особенно славились своими гончарными изделиями село Опошня на Полтавщине, Косов в Западной Украине (*илл. 185*). Здесь жил родоначальник семьи знаменитых гончаров А. Бахматюк (Бахминский). Используя в росписях гончарных изделий традиционные орнаменты, он вместе с тем впервые изображает на «кахлях» павлинов, петухов, жанровые сцены. В том же плане работал его современник П. Баранюк.

Во второй четверти XIX века особенно сильно в народном искусстве, и в частности в таком традиционном его виде, как настенные росписи, сказывается влияние реализма, черты которого, как указывалось, вообще рано проявились в украинской живописи.

В росписях народных мастеров на стенах хат наряду с привычными формами (косица, зигзагообразный орнамент, комбинация треугольников и ромбов, хмель, вьющийся виноград, барвинок, стилизованные животные) появляются жанровые и пейзажные мотивы: изображения странников, бандуристов, ветряных мельниц и т. д. В середине XIX века они нередко носят характер станковых картин (пейзаж в доме Г. Кубы в местечке Морковка). Порой настенные росписи снабжались надписями как и народные станковые картинки. В огромном большинстве авторы росписей — безымянные художники. Лишь некоторые имена история сохранила. Так, по свидетельству Д. Шероцкого, росписи многих домов пограничных сел Киевской и Подольской губерний создал живописец М. Заборовский, который сочинял к своим картинам и надписи.

В трактовке растительных мотивов также наблюдается отход от условных декоративных решений в сторону более точного воспроизведения натуры. Это постепенно приводит к утрате цельности декоративной системы, присущей народным росписям предшествующей поры.

В народных картинках первой половины XIX века не находим существенных стилистических изменений. Копируя «казаков-мамаев» и «казаков-бандуристов» XVII—XVIII веков, художники отдавали дань героическому прошлому закрепощенного украинского народа («Казак-бандурист», 1832). И все-таки, хотя композиционный строй народных картинок, изображающих казаков, остается традиционным, интонация грусти, драматичности, которая, несмотря на всю внешнюю молодцеватость, проступала в образе казака XVII века (не случайно в надписях он нередко фигурирует как «мужик-серомаха»), исчезает (*илл. 186*). «Со временем, когда эпоха казачества начала превращаться в легенду, в представлении крепостного казак как человек свободный, никому не подвластный и гордый стал светлым идеальным образом» [55]. На расстоянии столетия казацкая жизнь представляется веселой и беззаботной. Это обусловило и более оптимистическую интерпретацию образа самого героя и более яркий колорит картинок XIX века. Кроме того, в народной картинке появляются тенденции, о которых шла

188. Украинский килим из села Гельмязево. Черкасщина. Шерсть. 1831 г. Фрагмент

речь выше. Сюда проникают черты бытовизма (например, изображения казака, который шутит с девкой Марусей). Не случайны и скептические нотки по отношению к героям картинок типа «Казак — душа правдивая». Критическое переосмысление окружающей действительности характерно для всего искусства 40-х — 50-х годов (еще одно свидетельство возрастающего влияния профессионального станкового искусства на народное).

В то время как в одних видах народного искусства наблюдается если не упадок, то застой, целый ряд ремесел, поставленных на иную экономическую основу, получает новые стимулы для развития. Богатейшие месторождения глины на Украине дали возможность основать здесь фарфоровые и фаянсовые заводы. Среди фарфоровых заводов особенно широкой популярностью пользовались заводы в Корце, Барановке (Волынь) и Волокитино (Черниговщина). Для изделий Корца и Барановки характерны формы и орнаменты классицизма. По эскизам профессиональных художников их выполняли крепостные. В изысканности форм посуда Барановки несколько уступала белой, тонко декорированной золотом посуде Корца. Более эклектичны изделия завода Миклашевских (Волокитино), который был организован уже на закате искусства классицизма. Несмотря на то что образцом для всех этих заводов служил саксонский фарфор, местные мастера вносили в рисунок, орнамент и даже формы посуды многое, идущее от традиций народной керамики.

Особенно ощутимы народные традиции в фаянсовых изделиях Межигорской фабрики, расцвет деятельности которой приходится на начало XIX века. К Межигорской фаянсовой фабрике было приписано около 200 мастеров близлежащих сел, имевших высокоразвитый

гончарный промысел. Белая, зеленая, желтая глазурованная посуда фабрики со сложным рельефным растительным орнаментом пользовалась широкой популярностью не только на Украине *(илл. 187)*. Помимо посуды, здесь создают очень изящные статуэтки, майоликовые образки для церквей и т. д. Во второй четверти XIX века, вместе с упадком стиля, самобытные формы и орнаменты изделий Межигорской фабрики превращались в раз навсегда выработанные каноны, постепенно теряя свою прелесть.

Промыслово-мануфактурный характер приобретает ковроделие. Оно было тем видом традиционного народного искусства, которое при переводе на новую экономическую основу приносило огромную прибыль. Для этого были все условия: дешевое сырье, растительные и минеральные красители, бесплатная рабочая сила. Потому не только крепостные и ремесленники, но и монастыри ткут ковры на продажу.

В Харькове широкое распространение получили ворсовые килимы. Украинские коцы, килимы вывозили в Россию и за границу. Мануфактуры возникали едва ли не в каждом уезде на Полтавщине, Черниговщине, Киевщине, Волыни. Кроме мануфактур, ковры изготовляли специальные цехи на многих суконных фабриках. Конечно, продукция всех этих предприятий нуждалась в обширном рынке сбыта и теперь находила его даже в помещичьих усадьбах.

Хотя по-прежнему техника и декоративные принципы решения ковров остаются традиционными, определенный технический прогресс коснулся и процессов ткачества: появилась возможность создавать ковры с более сложными узорами. Наиболее заметные стилистические изменения наблюдаются в так называемых «панских» коврах. Предназначенные для украшения интерьеров дворянских усадеб, они постепенно меняют свой облик.

«Панские» ковры вотчинного производства в XVII — первой половине XVIII века были идентичны народным коврам. В то время на Украине еще не существовало резкого различия в архитектуре жилища крестьянина и помещика, а фантазия народного мастера не была ограничена заказчиком так, как это случилось в пору развития классицизма. Поэтому народные и «панские» ковры характеризовались общими стилистическими признаками: простотой и ясностью орнамента, цельностью в интерпретации растительного узора, декоративной сочностью колорита (очевидно, именно поэтому в XVIII веке наиболее богатые феодалы предпочитали ковры привозные). Все это было свойственно и народным коврам первой половины XIX века *(илл. 188)*. В коврах же, созданных на мануфактурах, отразились вкусы заказчиков. Их узоры, с медальонами или вазонами в центре, со свободно разбросанными по полю букетами, перевязанными бантами, перекликались с настенной росписью и плафонами богатых дворянских домов. Потому и живописная гамма подобных композиций нередко строится не на гармонии ярких интенсивных красок, а на сочетании блеклых цветов. Вместе с тем в самой трактовке декора проявляется склонность к точному, конкретному отображению мира. Тенденция эта, представляющая новый этап развития станкового искусства, оказалась губительной для ковроделия. Мастера, работавшие на ковродельческих мануфактурах, постепенно начали использовать такую трактовку декора и в коврах, создаваемых для собственных нужд.

Условные растительные узоры, порой фантастические, порой более конкретные, четкие ритмы геометрических орнаментов являлись своеобразным творческим отражением самых пристальных жизненных наблюдений целых поколений народных умельцев. Стилизованные орнаменты не только были органичны для ковров, но и давали своим потребителям необходимую информацию (за условным безошибочно угадывались конкретные предметы и понятия).

XIX век принес в ковроделие черты натурализма. Уже не обводят широким контуром цветок, но зато ткут на его лепестке прожилки. Букеты приобретают объемы. Постепенно теряется своеобразная архитектоническая цельность ткани, подчеркивающая конструктивную гармонию интерьера украинской хаты. Теряя свою монументальную специфику, украинские ковры не приобретают черт гобеленов, близких к станковым искусствам. И хотя первая половина XIX века — период расцвета ковроделия, именно тогда намечаются те стилевые признаки, которые в дальнейшем обусловили упадок этого вида народного искусства.

Аналогичный процесс развития наблюдается и в таких традиционных и популярных на Украине видах народного искусства, как вышивка, ткачество и т. д.

# ИСКУССТВО МОЛДАВИИ

Профессиональное изобразительное искусство на территории Молдавии в начале XIX века делало свои первые шаги. В религиозном искусстве усиливаются светские мотивы, зарождается портретная живопись, в архитектуре утверждаются принципы классицизма.

Присоединение Бессарабии к России в 1812 году было прогрессивным актом, ибо соответствовало национальным чаяниям народа, страдавшего под гнетом турецкого господства, приобщало его к более развитой русской культуре. Однако в первой половине века художественная культура Молдавии по-прежнему представлена в основном народным декоративно-прикладным искусством.

Наиболее развитой его областью является ковроделие. Молдавский ковер, плод домашнего производства крестьянской семьи, всегда ткали для себя и выносили на рынок лишь в случае крайней нужды. Как существенная часть приданого невесты, он всегда был предметом гордости девушки-ткачихи, свидетельством ее мастерства и усердия. Преемственность многих поколений талантливых мастеров привела к высокому художественному совершенству молдавского ковра в XIX веке.

Традиционный молдавский ковер по технике выполнения относится к разряду гладких безворсовых ковров — килимов, так называемого полотняного переплетения. Узор в нем создают цветные шерстяные нити утка, которые закрывают собою основу.

По назначению в быту и связанными с этим художественными особенностями ковры разделяются на следующие типы: большой настенный ковер (рэзбой); узкий и длинный ковер для покрытия лавок (лэичер); ковер с еще более вытянутыми пропорциями, служащий для прикрытия стены за лавкой (пэретар) и дорожки для пола (цол).

По расцветке молдавский ковер удивительно красив. Несколько неярких тонов обычно сгармонированы таким образом, что создают весьма сильный декоративный эффект. В больших настенных коврах (рэзбоях) поле часто охристых, зеленоватых, розовых, белых или теплых черных тонов, кайма почти всегда резко контрастирует, а орнаменты, сочетаясь и с полем и с каймой, объединяют ковер в единое целое *(илл. 189)*. Часто можно видеть сопоставления синих, голубых, зеленых и серых тонов с теплыми красными, розовыми, желтыми, коричневыми. Среди наиболее часто встречающихся цветовых сочетаний центрального поля и каймы: синий с розовым или желтым; голубой с красным или золотисто-желтым; зеленый с розовым или красным; коричневый с голубым или желтым; розовый с голубым, серым или зеленым; черный со светлыми тонами, а также серым и белым.

Особая выразительность цветовой гармонии старого народного ковра достигалась также применением естественных красителей, для изготовления которых в Молдавии широко использовались кора дуба, бука, сливы, цветы подснежника, фиалки, мальвы, молочая, красильного дрока. Умели мастера получать красители из кожуры грецкого ореха, лука и т. д.

Молдавский народный ковер поражает необычайным богатством и разнообразием орнаментальных мотивов. Всегда предельно стилизованные, подчас доведенные в своей обобщенности до эмблем, орнаменты являются своеобразным отражением всего богатства реального мира, окружающего крестьянина. Основные мотивы коврового рисунка можно разбить на группы растительных, геометрических, антропоморфных и зооморфных орнаментов. Причем подчас разделение орнамента на геометрический и растительный может быть проведено весьма условно, ибо народное истолкование значения коврового рисунка настолько широко и свободно, что основная масса геометрических мотивов осмысливается как изображения цветов. С другой стороны, степень геометризации растительных форм в ковровом рисунке столь велика, что цветок или побег превращается в правильную геометрическую форму.

В молдавском ковровом орнаменте можно выделить мотивы вазонов, букетов, древовидные, ряд мотивов цветка (фронтальных и профильных), гирлянду и другие. Среди геометрических мотивов — ромбовидные, крюковидные, зубчатые, звездчатые, ленточного орнамента и другие.

Орнаментальное богатство и своеобразие молдавского коврового узора во многом определяют стилевую самобытность национального ковра. Причем интересно

189. Рэзбой — молдавский килим. Лен, шерсть. Начало XIX в.

отметить, что если чисто геометрические мотивы можно встретить и в ковровом орнаменте других народов (например, Украины, Белоруссии, Литвы), то характер стилизации растительных мотивов, подобно молдавским, мы не встречаем. Видимо, трактовка растительных форм связана с чисто национальными стилевыми особенностями, которые формировались в процессе развития всей народной культуры Молдавии.

Наряду с ковроделием ткачество представляет собой ту область изобразительного фольклора, которая находится у истоков профессионального декоративно-прикладного искусства. Как в ковроделии, оно дает нам весьма интересный обильный материал, относящийся уже к концу XIX века. Ткачество было развито в Молдавии издревле и повсеместно. Ткали из шерстяной, хлопчатобумажной, шелковой пряжи на горизонтальных станках, имевшихся в каждой семье, используя самые разнообразные, порой весьма сложные технические приемы. Основными предметами ткачества были одежда, полотенца, различные покрывала. Тканные из шерстяной пряжи части костюма — плахта, катринцы, мужские и женские пояса отличались строгой колористической гаммой, скупостью и простотой орнаментальных мотивов. Черный, красный цвет, изредка немного белого, зеленого и желтого — вот и вся цветовая гамма; орнамент обычно составляется из ритмического чередования двух-трех несложных мотивов. Простота и строгость придают этим предметам национального костюма внутреннюю гармонию и благородство.

Из конопли, шелка, а позднее хлопчатобумажной пряжи ткали головные платки, покрывала и всевозможные полотенца. Здесь превалируют светлые тона, легкость, изящество узора, подчеркнутая нарядность целого. Богаче всего украшались полотенца *(илл. 190)*, которые, как известно, ранее играли немаловажную роль в свадебном обряде, различных празднествах и украшении нарядной комнаты — каса маре. В искусстве изготовления полотенец, особенно праздничных, фантазия народных мастериц неистощима. Само домотканое полотно обогащается серыми и белыми поперечными полосами, которые дает различная пряжа, а также цветными каемками. Концы полотенец украшают полосы вышитого орнамента, мережка, кружево или бахрома. По мотивам орнаменты полотенец почти столь же разнообразны, как в ковре. Особенно излюблены звездообразные, цветочные, гроздь винограда и всевозможные гирлянды из побегов. Реже встречаются птица и человеческие фигуры. Цветовая гамма полотенца строится на сочетании светло-серых и белых тонов фона с красным, черным при минимальном введении других тонов (синего, желтого, зеленого). Скупая продуманная цветовая гармония придает декоративным контрастам какую-то особую строгость и силу. Часто интересны и сами кружева; в ажуре их затейливых переплетений возникают сложные узоры, фигурки человека и птиц.

Большую праздничность, нарядность молдавскому национальному костюму, особенно женскому, придает вышивка. Наиболее богато расшиты обычно рукава женской кофты. Композиция этой вышивки очень проста и выразительна: верхняя часть рукава плотно заткана поперечными полосами орнаментальных каемок, лент, гирлянд, чаще всего красного цвета, ниже идет

узор из более ажурных геометрических мотивов, контрастирующих с верхней частью и по тону (часто это желтый тон). Наконец, еще ниже по всему рукаву расположены гирлянды из мелких мотивов ветвей, цветка или геометрических мотивов, которые в цветовом отношении также сильно отличаются от двух первых (например, черный). В результате создается своеобразный ансамбль вышивки, привлекающий единством контрастных элементов. Богато расшивается и передняя часть рубах, где снова проходят мотивы, вытканные в нижней части рукава.

Художественная обработка дерева и камня в начале XIX века уже широко распространена в декоре крестьянского жилища Молдавии. И хотя сохранившихся от того периода образцов не так много, они настолько идентичны более поздним, что общая картина художественной обработки дерева и камня в сельском зодчестве может быть воссоздана довольно полно.

В центральных районах Молдавии, богатых лесом, в убранстве сельского дома большая роль принадлежит резному дереву. Дома здесь едва виднелись с улицы из-за высоких плетней, поэтому больше всего украшался не дом, а ворота. Могучие четырехугольные брусья перекрывались сверху узким двускатным навесом; створки в нижней части — сплошные, в верхней — из узорных решеток. На поле створок ворот и калитки обычно набит какой-либо крупный орнаментальный мотив, вырезанный из отдельной доски *(илл. 192)*. По кромке крыши ворот наложены резные причельные доски, а торец украшен головами коней, «ласточкиными хвостами» или концевой доской, вырезанной в виде уточки, солнца и т. п. Удивительное чувство пропорций, красиво найденные сочетания гладкого поля дерева и резной накладки, декоративный эффект прорезного орнамента решетки — все это придает воротам монументальность и нарядность.

Кровля в молдавских домах обычно опирается на деревянные колонки, образующие галерею вдоль длинной стены. Часто колонки украшены ритмически чередующимися поясками, «бочечками», различными перехватами, причем членения нередко выделяются красным, белым, синим, желтым цветом. Иногда колонки имеют развитую капитель, которая вырезается в виде виноградной лозы, гребешка для чесания шерсти, змеек и т. д. Все изображения на капителях сильно стилизованы и увязаны с общим членением колонки.

Орнаменты деревянного декора домов севера и центра весьма разнообразны и имеют ясно выраженный национальный стиль. Крестьяне уподобляют деревянный декор жилища кружеву, они называют общим словом «хорбоцика» (то есть кружево) и причельные резные доски, и узор подзоров, и гребешки кровель. Действительно, дом, обрамленный пышным узором деревянной прорези на подзорах, причелинах, наличниках окон, гребешках кровли и т. п., похож на человека в нарядном кружевном уборе. Среди орнаментов прорезного узора преобладают геометрические мотивы (различные зубчики, коронки, «ласточкины хвосты» и др.), реже встречаются зооморфные и лишь изредка антропоморфные мотивы.

Пышностью отличались деревянные украшения жилища южных районов. Дома здесь имеют двускатную крышу и расположены торцевой стороной к уличному ряду. Наибольшее внимание уделяется декору фронтона, венчающего эту торцовую сторону. Декор обычно состоит из крупного «конька», нескольких рядов причелин, вырезанных по краю зубчиками и «коронками», большого слухового окна с разнообразными, часто сложными по узору переплетами рам. Кроме того, на самом поле фронтона накладываются вырезанные из доски орнаменты весьма своеобразных, подчас фантастических форм. За основу мотива берутся вазоны с цветами, солярные знаки, изображения коней, львов, птиц и т. д. Ни на севере ни в центре Молдавии мы не встретим столь большого разнообразия и такой широты распространения зооморфных мотивов. Помимо львов и птиц в поле фронтона, на его верхней кромке помещается изображение змеек, а в гагаузских селах — драконов. Коньковая доска представляет сложный комплекс изображений: в общей композиции ажурной прорезки совмещены фигурки птиц и сложные геометрические узоры. Причем здесь никогда не встретишь форм, построенных на принципе натуралистического правдоподобия. Обычно они сильно

190. Полотенце. Молдавское ручное ткачество. XIX в.

191. Фронтон дома в селе Копчак. Южный район Молдавии. Ажурная резьба по дереву. XIX в.

стилизованы, обобщены и трактованы очень выразительно (*илл. 191*).

Резьба по камню в народном искусстве Молдавии непосредственно примыкает к резьбе по дереву. Часто первая заимствует у второй, имеющей более древние традиции, орнаментальные мотивы, технологические приемы и даже инструменты. Наконец, сплошь и рядом в крестьянском быту XIX века резьбой по камню занимаются те же мастера. Начиная с 30-х годов прошлого столетия камень все более распространяется в крестьянской архитектуре, и в связи с этим растет культура его обработки. И сейчас камень широко распространен в строительстве крестьянского жилого дома, и его художественная обработка составляет яркую и самобытную страницу художественной культуры народа.

Наиболее интересно использовали художественную обработку камня в сельской архитектуре в долине реки Реут, расположенной в центральной Молдавии, где к середине XIX века сложился особый архитектурный ордер, отличающийся высоким художественным уровнем, цельностью и стилистическим единством. Основу этого ордера составляют галереи колонок из резного камня, на которые опирается вынос кровли. Чаще всего таких колонок устанавливается шесть, но бывают четыре и даже восемь. Колонны установлены на завалинке, а их нижняя часть закрыта парапетом, состоящим из двух-трех филенок, разделенных невысоким столбиком. Основным элементом резного декора такого дома является сама колонна. Стройная, красиво найденных пропорций, она обычно состоит из пьедестала, базы, несущего ствола и развитой капители. Членения ясные и четкие, по тектонике отличаются большим единством, что свидетельствует о том, что они изготовлялись специальными мастерами. Деление колонки на части подчеркивается вырезанными в камне

192. Калитка ворот в селе Лозово Каларашского района. Накладная резьба по дереву. XIX в.

193. Капитель колонны галереи жилого дома в селе Селиште. Центральная Молдавия. Ракушечник. XIX в.

канавками, которые часто заполняют синей, красной или желтой краской, отчего вся колонка приобретает нарядный, мажорный художественный облик. Канавками прорезаются также филенки парапета и его столбики, при этом часто наносится довольно сложный узор из геометрических или растительных мотивов.

Интересны капители колонок. Сложные, развитые и чрезвычайно разнообразные в своих вариациях, они подчас включают в себя антропоморфные или зооморфные мотивы и всегда обогащаются прихотливыми резными узорами геометрического характера — различными выступами, профилями, кругами и т. п. *(илл. 193)*.

Ансамбль каменного декора подобной сельской архитектуры не ограничивается только галереей фасада. Своеобразны резные трубы домов. Часто они представляют собою сложные сооружения архитектуры малых форм, поражающие богатством фантазии безвестных мастеров. Полное единство с убранством дома составляют и погреба. Их фасады обычно состоят из двух пилонов или стены с дверью посередине, перекрытых фронтоном, украшенным резными каменными цветами, обелисками, башенками. Стены пилонов и фронтоны погребов также декорированы резным узором.

Особый раздел народного искусства Молдавии, примыкающий к художественной обработке дерева и камня,— молдавская народная скульптура. В XIX века она представлена почти исключительно каменными и деревянными фигурками на придорожных крестах, которые еще до недавнего времени можно было видеть у перекрестков дорог, у колодцев и на кладбищах *(илл. 194, 195, 196)*.

Прежде всего в них поражает необычайное разнообразие самой архитектоники. То стройные и лиричные,

194. Распятие из села Гординешты Бричанского района. Так называемый косоуцкий камень (известняк). XIX в.

195. Распятие из села Сенатовка Каменского района. Дерево, роспись. XIX в.

196. Надгробная плита на кладбище в Кишиневе. Так называемый косоуцкий камень (известняк). 1821 г.

то величественные и торжественные, то строгие и суровые, они всегда монументальны и значительны по художественному облику. Центральное изображение — фигура Христа иногда дополняется образами Марии, Марии Магдалины, Иоанна Богослова, голубя и традиционными аксессуарами.

Распятие — главный узел архитектурно-скульптурного ансамбля, которому подчинены все остальные его элементы. Тема Христа используется не только для пересказа церковного догмата, не столько для выражения религиозного чувства, сколько для раскрытия художником своего понимания мира и человека. Часто образ бога-сына не соответствует канонической иконографии. Перед нами обычно предстает человек из народа, простой труженик, в котором нередко прочитываются типические черты молдавского крестьянина. Это в полной мере относится и к образам Богоматери, Марии Магдалины и ангелов. В распятом на кресте человеке народный мастер воплощает то страдание, то умиротворение или тихую грусть, а то и спокойную силу. Богоматерь и Мария Магдалина серьезны и сосредоточены, а в облике ангела подчас проскальзывает что-то радостное, озорное и слегка лукавое.

Средства пластического выражения — скупы и точны. Они строятся иногда на реалистических формах самой жизни, но гораздо чаще — на экспрессивном преувеличении, подчеркнутом выделении того, что мастер считает важным и ценным. Условность трактовки, лаконичность всей формы направлены на обобщение образа, обострение его выразительности.

Техники выполнения фигур самые разные, от невысокого рельефа на углубленном фоне до горельефа и круглой скульптуры; резьба в орнаментах, если она имеется,— граверная, трехгранновыемчатая или скульптурная. Часто кресты, скульптуры и всевозможные аксессуары обогащались цветом — неяркими пастельными либо насыщенными, звонкими, мажорно звучащими контрастными тонами. В образах народной скульптуры Молдавии поэтически воплощается гуманистическое отношение к миру, мечта о светлом человеческом идеале.

197. Бурлуй — молдавский кувшин для хранения воды. Село Чинишеуцы. Северная Молдавия. Керамика, белый ангоб, глазурь. XIX в.

Керамическая посуда в начале века широко распространена в быту сельского населения. Основными и наиболее старыми центрами ее производства были села: Чинишеуцы, Цыганешты, Юрчены, Годжинешты и Коболчин. Кроме того, имелось несколько более молодых, отпочковавшихся от них — село Николаевка близ Унген, Ниспорены и другие. Изделия, изготовленные в этих центрах, весьма сходны как по видам, так и по главным чертам стиля. Поэтому молдавскую керамику рассматриваемого периода можно характеризовать в целом.

Разнообразна по назначению и формам столовая посуда. Здесь широкогорлые кувшины для воды, корчаги для молока, маленькие кувшины с венчиком в виде раструба для разлива вина, узкогорлые кувшины для хранения воды и вина в полевых условиях (бурлуй, *илл. 197*), а также различные миски, тарелки, кружки и т. д. Для облика этих сосудов характерна экономно-логичная конструкция, которая целиком определяется их утилитарным назначением. Мастера прекрасно используют пластические свойства глины, позволяющие гончару легко и свободно тянуть форму, обыгрывая то упругое изящество контура, то грубоватую тяжеловесность объема, то прихотливый изгиб носика кувшина или движение ручки. Простота и ясность архитектоники хорошо сочетаются со скупостью декора, что ярче выявляет скульптурную монументальность одних и стройную грациозность других форм сосудов. Чаще всего встречаются окислительный обжиг, дающий красный черепок разных оттенков, и восстановительный, или так называемый «дымный», придающий сосудам красивый черный бархатный тон. Красные сосуды частично покрывают зелеными или коричневыми глазурями, которые иногда наносятся на белый ангоб.

Особенно славятся так называемые чернолощеные кувшины, до сих пор изготовляющиеся главным образом в селе Коболчин. Стройный и гармоничный по форме черный кувшин, казалось бы, вовсе лишен декора, но, приглядевшись, мы неожиданно обнаруживаем живые линии узора, которые мерцают металлическим блеском на матовой черной поверхности, ложась прихотливыми зигзагами, волнами, спиралями. Узоры создаются лощением, которое наводят до обжига

гладким камешком; выявляются они лишь при определенных поворотах, проступая блеском на затененной матовой поверхности черепка или черными линиями на серой бархатистой фактуре освещенной стороны. Предельная скупость узора по рисунку и цвету лишь подчеркивает строгую монолитность прекрасно найденной формы сосуда.

Чрезвычайно красивы и чинишеуцкие бурлуи — сосуды для хранения воды и вина в поле. Их узкое высокое горло, крутые полукружия плечиков, слегка вытянутое, сужающееся книзу тулово обычно отличаются прекрасной соразмерностью пропорций, что вызывает ассоциации со знаменитыми греческими амфорами. Бурлуй всегда имеет весьма нарядный облик, хотя его украшение построено всего на трех цветах: красном фоне черепка и выполненном в два цвета узоре. Узор наносится белым ангобом, который тонкими волнистыми линиями опоясывает горловину сосуда, подчеркивает его самую широкую часть, рассыпается кружочками по скату плечиков. Обычно рисунок дополняют сочные пятна зеленой глазури, заливающей верх горлышка и ручки, лежащие веером на поверхности плечиков. Узор чаще всего состоит из спиралей, кругов, обрамленных точками, подчас напоминает птичье крыло или изображение солнца с лучами. Несмотря на скупость цветовой гаммы, он обладает немалой декоративной силой, придавая сосуду веселую праздничность. В лучших образцах хорошо обожженный черепок приобретает темно-шоколадный тон, глазурь становится почти фиолетовой, а белый ангоб начинает светиться серебристым оттенком, создавая цельную и удивительно тонкую колористическую гармонию.

Чернолощеные кувшины и бурлуи часто употреблялись и в качестве парадной посуды, которую выставляли на специальных поставцах в гостевой комнате — каса маре. Но основной набор парадной посуды состоял из мисок, тарелок, кружек, кувшинчиков малых размеров для разлива вина. Изготовлялась посуда чаще всего из красной, а иногда из привозной белой глины и украшалась поливами и цветными глазурями. Основными тонами были белый, зеленый, желтый, коричневый. Орнамент этой посуды обычно строится на сильно стилизованных элементах растений, реже зооморфных и совсем редко антропоморфных мотивах. Он наносится легкой и свободной кистью сочными пятнами таким образом, что выделяет или подчеркивает основные членения сосуда, обостряя в его общем облике архитектоническое начало. Живописная манера всегда господствует над графической; небрежные, казалось бы, потеки глазури создают ощущение живой, непринужденной игры форм, придавая особую грубоватую выразительность орнаментальному декору.

В керамике этой группы можно выделить детские игрушки, а среди них те, что изготовляются в селе Чинишеуцы,— обычные фигурки-свистульки в форме петушков, лошадок и всадников. В отличие от других керамических центров здесь игрушки ярко раскрашиваются. Мастер покрывает игрушку белым ангобом и затем наносит изображения цветов и листьев прямо на грудь птички, круп лошади, расцвечивая мундир, штаны и папаху всадника в самые смелые тона. Здесь всегда господствует контрастная гамма ярких тонов, придающая игрушке броский, праздничный облик. Манера выполнения таких керамических игрушек несколько напоминает дымковский промысел в России.

Народное искусство Молдавии первой половины XIX века является составной частью классического наследия национальной художественной культуры.

# ИСКУССТВО ЛИТВЫ

В первой половине XIX века (до 1863) в искусстве Литвы складывались и сменяли друг друга разные системы художественных взглядов и программ, выражавшиеся в различных стилевых увлечениях, связанных с переменами в западноевропейском и русском искусстве и отчасти вызванных изменениями социально-политической обстановки края.

Менялись и некоторые специфические условия развития искусства. Так, период процветания Вильнюсского (Виленского) университета и художественной школы при нем резко отличается от последующего тридцатилетия — после восстания 1830—1831 годов,— когда названные учреждения были упразднены, хотя традиции этой школы продолжали в своем творчестве ее воспитанники. Во втором тридцатилетии XIX века определенное влияние на литовское искусство оказывала петербургская Академия художеств и некоторые западноевропейские художественные школы, где обучались молодые литовские художники,— обстоятельство, с одной стороны, способствовавшее росту мастерства, разнообразию стилевых приемов, а с другой — приведшее к ощутимым стилевым и идеологическим противоречиям.

И все же главную роль в развитии литовского искусства XIX века сыграл Вильнюсский университет — созданные при нем кафедры архитектуры и изобразительного искусства. В сущности университет был не только учебным заведением, готовившим кадры интеллигенции для всего, так называемого «западного края», но также и центром эстетического воспитания. Роль его заключалась в новой организации творческого процесса, новой идейной осмысленности художественного творчества и, кроме того, в воспитании общества средствами искусства — прогрессивного, светского, демократического, выражающего патриотическую преданность своему народу.

1803 год формально является датой реорганизации Главной литовской школы в Вильнюсский императорский университет, который по сути дела оставался на прежних позициях просветительской философии, усилив ее демократическую и прагматическую тенденцию в воспитании молодого поколения, в том числе и в эстетическом плане.

Кроме того, Вильнюсский университет руководил на автономных началах всеми школами обширного Вильнюсского учебного округа, распространявшегося почти на все земли не только Литвы, Жемайтии, но и Белоруссии, на часть Правобережной Украины, вплоть до Киева, на Латгалию и Белосток с округой.

Задачи, поставленные перед Вильнюсской художественной школой (так стали называться в совокупности кафедры художественных дисциплин в университете), не исчерпывают ее значения. Сам факт существования подобной художественной школы явился основанием для дальнейшего развития литовского искусства, опирающегося на местные кадры, работающие на своих заказчиков, пишущие портреты своих сородичей, пейзажи своей природы, вдохновляясь сценами из быта народа, а также событиями его героического прошлого.

Вновь созданные кафедры скульптуры (1803) и гравюры (1805) вместе с ранее существовавшими кафедрами архитектуры (1773), живописи и рисования (1797), еще более укрепили положение Вильнюсской художественной школы. Пожелания и планы у реорганизаторов художественного обучения были много шире, чем это удалось утвердить в новом уставе. Так, кроме основного курса живописи, предполагалось создать курсы пейзажной и декоративной живописи с применением ее к нуждам театра, архитектурной декорации и оформлению публичных празднеств. На кафедре скульптуры считали необходимым ввести курс пластической анатомии и студии архитектурно-декоративной лепки и резьбы. В общем, в художественном обучении ставились задачи комплексного объединения всех отраслей художественных ремесел в их практическом применении. Эти проекты впоследствии вновь и вновь возрождались в теоретических трудах профессоров художественных кафедр (И. Саундерса, К. Ельскиса, К. Подчашинскиса) [56].

Однако на деле удалось учредить только кафедру скульптуры, поручив руководство ею скульптору А. Лебрену, и кафедру гравюры, пригласив руководить ею гравера И. Вейса. Всякие ходатайства о расширении и усовершенствовании преподавания художественных дисциплин не имели успеха. Были только

соединены в общий факультет словесности и изящных художеств кафедры художественных дисциплин и наук словесности, что позволило поднять уровень обучения художников общеобразовательными дисциплинами (особенно в области эстетики и истории искусств, а также, факультативно, истории литературы, философии и иностранных языков). Для будущих учителей была учреждена учительская семинария, где дополнительно читались курсы педагогических наук.

Что касается программной направленности в обучении и творчестве, то она всецело зависела от профессоров, доверялась их совести и творческому опыту. Как в эпоху господства классицизма, так и в момент увлечения идеями романтизма, в Вильнюсском университете и на кафедре эстетики и в мастерских изобразительных искусств сознательно избегали крайностей, основываясь на реалистических традициях национального наследия и мирового искусства. Главной творческой целью здесь ставилась осмысленная выразительность правды жизни.

Романтизм увлекал и преподавателей (Й. Рустема, К. Ельскиса) и воспитанников Вильнюсского университета и нашел яркое выражение в творчестве поэтов и литераторов (Адама Мицкевича, Симонаса Даукантаса, Теодора Нарбутта и др.). Это происходило стихийно, было естественным явлением, продиктованным самой жизнью, теми социальными и политическими притеснениями, которые имели место, и теми демократическими и революционными веяниями, которые приходили в Литву извне. Отсюда появление многочисленных тайных молодежных организаций массонского типа, продолжавших верить в силу науки и просвещения в преобразовании общественных отношений, и действительно революционных организаций, веривших лишь в вооруженное восстание и для этой цели установивших связи с итальянскими карбонариями, немецкими революционными кружками студентов и русскими декабристами. В этой среде был выдвинут лозунг «За нашу и вашу свободу!», под которым и проходило восстание 1830—1831 годов. В нем принимало активное участие большинство студентов Вильнюсского университета. Царская администрация, преследуя тайные студенческие организации, главную их опасность видело в «самом вредном учении о народовластии». Лозунги равноправия всех классов населения и борьбы за национальную независимость составляли основное ядро литовского романтизма, питавшего произведения литовской литературы и искусства в первой половине XIX столетия.

Население, обслуживаемое школами учебного округа Вильнюсского университета, составлявшего прежде единую административную систему бывшего Великого княжества Литовского, было многонациональным. Своеобразие национальных культурных традиций и нужд просвещения учла уже в 1783 году Эдукционная комиссия Великого княжества Литовского, подразделив школы в отдельных округах по национальным признакам: на литовские и жемайтийские, на белорусские, украинские («русские») и польские (Белостокская область).

Таким образом, хотя еще декларативно, но было положено начало национальному культурному возрождению — и прежде всего в признании права на обучение родному языку. Если царская администрация, с одной стороны, и господствовавшая аристократия и крупное дворянство (мечтавшее о возрождении Речи Посполитой), с другой, стремились интегрировать культурную жизнь этих национальностей или в совершенно русскую или совершенно польскую культуру, то в самой среде университетской молодежи, как и в гуще народа, все сильнее ощущалась потребность развивать литовскую, белорусскую, украинскую, еврейскую и татарскую культуру. Интерес к этнографии и фольклору всех национальностей, входивших в бывшее Великое княжество Литовское, проявляется как среди студентов, так и среди учащихся средних школ. Требование в 1822 году организовать в Вильнюсском университете кафедру литовского языка и литературы царской администрацией было отвергнуто.

В первом десятилетии XIX века в литовской архитектуре и искусстве еще полностью господствует классицизм. Популярность и успех классицизма в Литве заключались в соответствии его этических норм политическим обстоятельствам и пропаганде демократизма, новых гражданских доблестей — патриотизма и героизма. Отличительной чертой литовского классицизма был отказ от крайностей, некоторый компромисс с традициями умеренного барокко. В архитектуре и прикладном искусстве он в зрелых формах ампира продолжает культивироваться и после 1860-х годов. В изобразительном искусстве Литвы классицизм не создал столь законченных форм, как в других видах художественной деятельности, и господствовал непродолжительно. В живописи и графике в середине 30-х годов он уже уступает место романтизму. В провинциальных монастырских и городских мастерских в этот период все еще были живы традиции барокко.

Романтизм в литовском изобразительном искусстве вырос, опираясь на правду жизни, на выражение своей любви и привязанности к родной земле, к красоте ее природы, к трагической судьбе своего народа и нации, на мечты и решимость добиться более счастливого будущего. Продолжительность господства романтизма, своеобразие его содержания и формы обусловливались характером местной политической и социальной жизни. Лучшие люди каждого поколения Литвы вставали с оружием в руках (в 1794, 1830—1831, 1863) на борьбу за восстановление своей государственности, за свою национальную культуру и традиции.

Первая половина XIX века в архитектуре Литвы была ознаменована новым этапом. Особенно оживилось местное строительство после прошедшей по литовской земле войны с Наполеоном. Многое пришлось восстанавливать. Местная строительная техника в тот период отличалась некоторыми достоинствами. Например, были изобретены первые машины, облегчившие труд рабочих, внедрялись более экономичные способы возведения построек. Продолжала развиваться и архитектурная мысль — создавались теоретические труды, осваивались купольные перекрытия.

Введение новых архитектурных форм отвечало стремлению аристократии не отставать от своих соседей — поляков и русских, у которых новый стиль воплотился во многих прекрасных произведениях.

На развитие литовских городов начала оказывать влияние и внедряемая повсеместно в России регулярная

198. Храм-ротонда в Судярве под Вильнюсом. Проект Л. Стуоки-Гуцявичюса. 1803—1834 гг. Интерьер

199. В. Стасов, Д. Пусье, Л. Стуока-Гуцявичюс. Дворец генерал-губернатора в Вильнюсе (перестроен из епископского дворца). 1780, 1816—1832 гг. Главный фасад

планировка с типовыми проектами русского классицизма. Были созданы и начали осуществляться планы застройки Вильнюса, Каунаса, Шауляя, Зарасайя и других городов.

Стиль позднего классицизма и ампира в Литве получил развитие прежде всего при возведении общественных зданий, дворцов и крупных поместий. Достигнуть большого расцвета ему не удалось из-за вполне объективных причин — значительно истощившихся состояний крупных магнатов и довольно скудной правительственной субсидии, предназначенной на нужды строительства.

В целом архитектура Литвы в тот период все еще оставалась под заметным влиянием высокого классицизма, основоположником которого был талантливый ученик М. Кнакфуса Л. Стуока-Гуцявичус (см. т. 4). Самые выдающиеся произведения этого замечательного зодчего после его смерти завершались или перестраивались его последователями, которые иногда не по своей, а иногда и по своей воле вносили некоторые изменения в первоначальный проект автора.

Именно так случилось с храмом-ротондой в Судярве (близ Вильнюса). Это своеобразное произведение наряду с Вильнюсским кафедральным собором, ратушей и дворцовым ансамблем в поместье Веркяй входит в число самых выдающихся произведений Л. Стуоки-Гуцявичуса.

Строительство ротонды в Судярве, а также других зданий, входящих в этот ансамбль, связанный с парком, было начато в 1803 году, то есть пять лет спустя после смерти автора, и окончательно завершено лишь в 1834 году. Это обстоятельство вызвало неоднократную смену строителей, что повлекло за собой некоторые отступления от проекта и привело к ложным суждениям при установлении его автора.

Долгое время никто не оспаривал авторства проекта Л. Стуоки-Гуцявичуса, хотя по своим пропорциям храм мало напоминал его почерк. Никаких проектов и письменных материалов об этом памятнике еще не было обнаружено. В 1939 году польский исследователь М. Мореловский на основании якобы найденной Э. Лопацыньским хроники назвал автором храма доминиканца Л. Борткявича, известного лишь как литератора. Однако дальнейшие атрибуции на основании вновь обнаруженных материалов (копия оригинала проекта ротонды, опубликованного официоза доминиканского ордена, инвентарных описей 1859 и 1888 гг., найденных в самом храме, и т. д.) опровергают предположение Мореловского, подтверждая авторство Стуоки-Гуцявичуса, хотя и не исключают кратковременного участия Борткявича в ведении самого строительства.

Согласно найденной копии проекта видно, что первоначальный вид ротонды в Судярве при строительстве был сильно изменен: снижены колонны с 17 до 14 модулей, отчего здание потеряло присущую произведениям Стуоки-Гуцявичуса стройность. Кроме того, был иначе решен фонарь, который венчает купол здания; таким образом, свет проникал во внутреннее помещение лишь через полукруглые окна, расположенные в цилиндрической части барабана.

Убранство интерьера ротонды уже вполне отвечало стилю позднего классицизма: членение стен плоскими пилястрами с каннелюрами, антаблемент с архитравом и фризом, украшенный триглифами и метопами, карниз, опирающийся на модульоны, а также галерея, помещенная над карнизом и опоясанная поручнями с балясинами, не говоря уже об орнаментальных росписях в технике альфреско на стенах и своде здания *(илл. 198)*.

200. В. Стасов, Д. Пусье, Л. Стуока-Гуцявичюс. Дворец генерал-губернатора в Вильнюсе. 1780, 1816—1832 гг. Парковый фасад

Новое направление в Литве представляли главным образом создания архитекторов М. Шульцаса, К. Подчашинскиса (Подчашинского) и Д. Пусье, а также петербургского архитектора В. Стасова. Деятельность всех этих зодчих в большей или меньшей мере была связана с переделками проектов и зданий, ранее осуществленных Л. Стуокой-Гуцявичюсом.

Шульцас заканчивал некоторые работы, большею частью по внутренней отделке Вильнюсского кафедрального собора: изменил число колонн, несущих балкон с органами, с 16 на 12. Возможно, по его проекту над фронтоном собора были установлены три скульптурные фигуры (св. Елены, Казимира и Станислава) в увеличенных соотношениях.

Подчашинскис осуществил с изменениями проект Стуоки-Гуцявичуса при строительстве колонного зала Вильнюсского университета, а Пусье — расширение и реконструкцию бывшего епископского (перестроенного Стуокой-Гуцявичусом в 1780 г.), позже генерал-губернаторского дворца в Вильнюсе — наиболее образцового примера стиля ампир в Литве. Александр I, останавливавшийся во дворце, в 1814 году велел его расширить, сохранив внутреннюю отделку.

Таким образом, в новый план этого дворца полностью должен был включаться до того существовавший объем. Мало того, так как двухэтажный старый дворец составлял свыше половины объема нового, то и планировка последнего должна была исходить из старой части здания. Необходимо подчеркнуть, что вопреки некоторым необоснованным утверждениям первоначальный дворец полностью разобран не был: при реконструкции фасадная стена высотой в два этажа с венчающим карнизом со стороны сада, а также внутренняя капитальная стена и свод над первым этажом были включены в новое здание [57].

Проект нового, строго симметричной композиции дворца по эскизам В. Стасова осуществил в 1816 году вильнюсский губернский архитектор Д. Пусье, исправивший в эскизах Стасова многие неточности и внесший свои дополнения и изменения. Контрпроект Пусье был утвержден Стасовым без каких-либо значительных изменений. Сопоставление текстов писем Д. Пусье (от 26 октября 1816) и В. Стасова (от 12 января 1817), а также анализ проекта 1816 года помогли точно определить, что было сделано по эскизам Стасова и что Пусье решил самостоятельно. Следовательно, авторами этого здания следует считать В. Стасова, Д. Пусье и Л. Стуоку-Гуцявичуса.

Согласно проекту, составленному Д. Пусье, придерживавшемуся эскизов В. Стасова, с конца 1823 года строительными работами руководили К. Подчашинскис, затем с 1825 до 1830 года Г. Гаврилов и заканчивал работы в 1832 году архитектор К. Греготович, сохранивший значительные части обоих этажей дворца со времен Стуоки-Гуцявичуса внутри и снаружи.

В окончательном варианте главный фасад дворца и после его реконструкции остался ориентированным почти на север, но приобрел облик, свойственный ампиру. Это выразилось прежде всего в композиции ряда элементов дворца, которой Стасов придал полукруглую форму, подчинив ей плановое и фасадное решение всех окружающих зданий. План первого этажа самого дворца, как и основная часть плана его полуподвала, получил коридорную систему распределения помещений, в то время как помещения второго этажа разместились в анфиладном порядке.

Уличный фасад дворца (северный) разделен на пять частей. Из них три выступают спокойными и монолитными ризалитами, а две другие образуют связующие промежуточные объемы, вносящие оживление в

общую композицию фасада колоннадами первого этажа, поддерживающими балконы второго. В парковом фасаде (южном) акцентирован центральный ризолит с превосходным восьмиколонным портиком ионического ордера, образующим балкон второго этажа. Боковые ризалиты здесь завершены фронтонами; центральные — плоскими парапетами. И те и другие украшены гипсатурами, характерными для стиля ампир. К новым стилистическим элементам относятся дорические колонны с каннелюрами и без баз, примененные под балконами и в боковых, отдельно стоящих колоннадах, создающих подковообразную форму двора, а также в колоннаде, поддерживающей восьмиколонный портик кордегардии, построенной в глубине двора. Объединяющим элементом для всех фасадов являются венчающий и межэтажные карнизы с модульонами (*илл. 199, 200*).

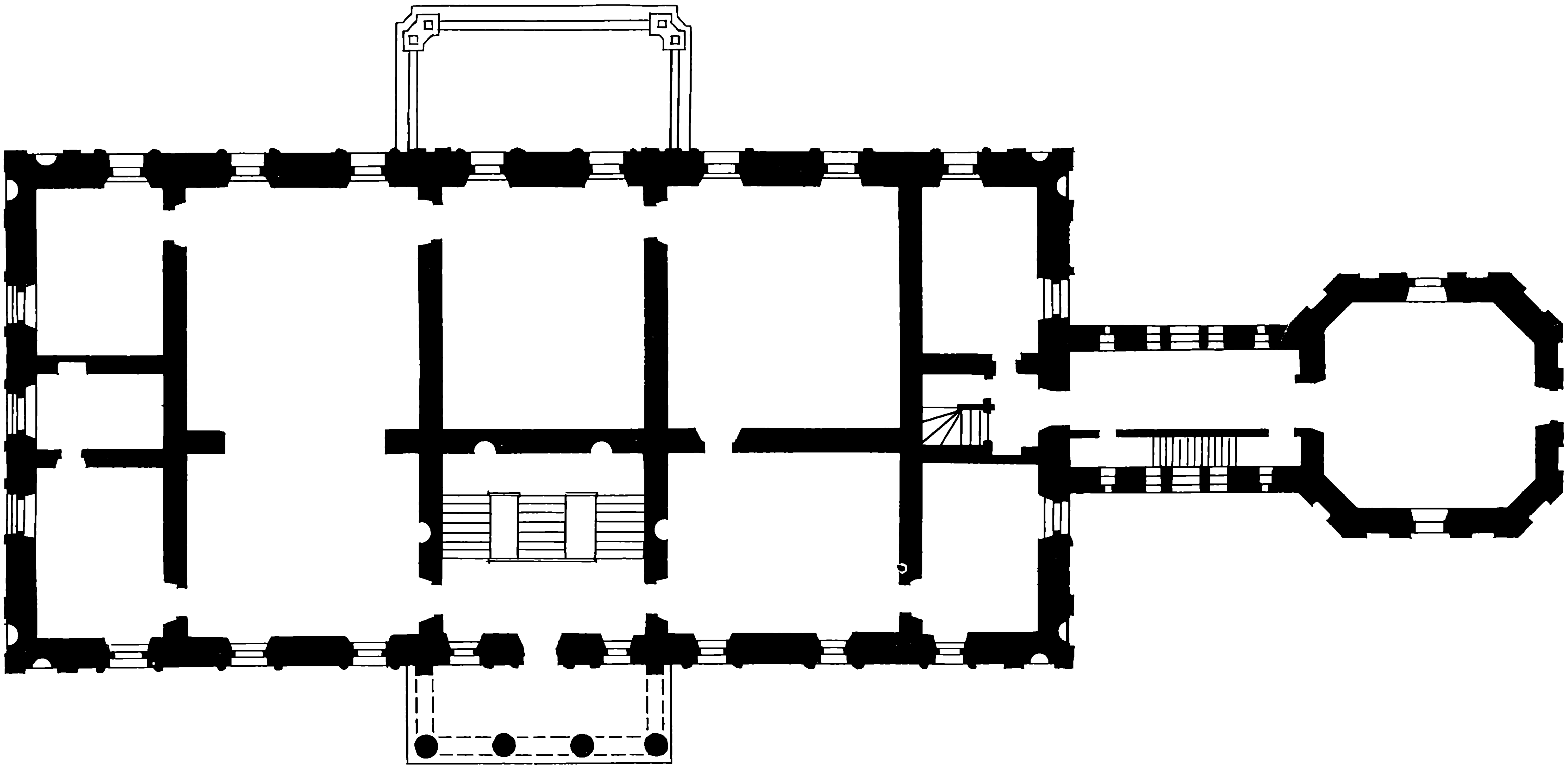
Потолки и стены интерьеров дворца во втором этаже украшены богатой лепкой, часть которой выполнена в натуральную величину по чертежам В. Стасова. (Этих чертежей, как и эскизов дворца работы Стасова до сих пор никто не обнаружил.) Воспроизвел лепку вильнюсский художник П. Смакаускас. Особенно удачно декорирован главный — Белый зал [58].

Ряд произведений в стиле ампир создал также К. Подчашинскис, профессор архитектуры Вильнюсского университета с 1819 по 1832 год. Из них следует отметить большой и пышный дворцовый ансамбль с парком и подсобными сооружениями в Жиличах (1830, см. главу об искусстве Белоруссии); более скромный дворец в Яшюнайе (под Вильнюсом, 1824—1828) с фасадом, украшенным в центре лишь небольшим ризолитом, в первом этаже которого — вход, а во втором — четырехколонный портик (он же балкон), несущий довольно плоский фронтон (*илл. 201*); двухэтажное здание гимназии в городе Слуцке (1829), решенное в строгом классическом стиле с подчеркнутым горизонтальным членением первого и второго этажей, главный вход в здание акцентирован наружной лестницей и балконом над дверью, а также встроенной над четырехскатной крышей башенкой с часами.

К лучшим созданиям Подчашинскиса относится бывшая Евангелическо-реформатская церковь, построенная в Вильнюсе (1830—1835, *илл. 202*). Ее строгий портик, увенчанный треугольным фронтоном, имеет двухрядную, коринфского ордера колоннаду. Тимпан фронтона украшает горельеф К. Ельскиса. Здание опоясано антаблементом, опирающимся на угловые пилястры, и завершено выступающим карнизом с модульонами. Интерьер освещен через окна, расположенные по боковым сторонам на высоте второго этажа, и решен очень просто. Рисунок потолка обращает на себя внимание великолепным исполнением. Он покрыт деревянными кессонами с росписью.

Все произведения К. Подчашинскиса, как и неосуществленный проект переделки фасадов университетских зданий (1822), носят характер позднего классицизма, или ампира. Эти творческие традиции продолжали многие зодчие второй половины XIX века.

Наиболее ярко тенденции классицизма в живописи сказались в творчестве П. Шмуглявичюса (Смуглевича) [59], его учеников и последователей, а также в его учебных программах, где формулировка критериев классицизма иногда противоречива. Шмуглявичюс не



201. К. Подчашинскис. Дворец в Яшюнае. 1824—1828 гг. План второго этажа

202. К. Подчашинскис. Евангелическо-реформатская церковь в Вильнюсе. 1830—1835 гг. Горельеф на фронтоне К. Ельскиса. Стук

203. Ю. Олешкявичюс (И. Олешкевич). Антиох и Стратоника. 1810 г.

навязывал студентам каких-либо образцов или непреложных истин в определении идеала красоты, не принуждал копировать Рафаэля или подражать древнегреческим скульпторам. Обучение в его мастерской заключалось в основном в серьезном изучении натуры, в выявлении ее неповторимой индивидуальности. Противники (М. Черняускас, А. Шемешис) упрекали художника прежде всего в «недостатке образцовой классической красоты», в том, что он выше всего ставил реалистические бюсты Древнего Рима. Кроме того, Шмуглявичюс ценил талант и своеобразие почерка каждого ученика, уважал его индивидуальность и поощрял самостоятельность в творческих поисках.

Нормативная эстетика классицизма относительно полно выражена в работах ученика Шмуглявичюса — Ю. Олешкявичюса (Олешкевича), строго следовавшего канонам классицизма и подражавшего образцам древнегреческого искусства не столько в результате назиданий Шмуглявичюса, сколько вследствие его занятий в мастерской Луи Давида в Париже (1803—1804). Итогом его учебы в Париже была композиция «Антиох и Стратоника» (1810, Художественный музей Литовской ССР, *илл. 203*), которая должна была, как он надеялся, дать ему право на место Шмуглявичюса на кафедре живописи. Не достигнув желаемого, Олешкявичюс переселился в Петербург, где был удостоен звания академика. Самое удачное его произведение — портрет князя А. А. Чарторыского (Чарторыйского, *илл. 204*). Здесь соблюдены все условности парадного портрета эпохи классицизма с типичными для него аксессуарами (пышные драпировки, архитектурные формы интерьера) и одновременно дана точная характеристика просвещенного мецената, человека дела, преисполненного при этом чувства собственного превосходства, оно улавливается не только в чертах лица, но и в самой позе. Смелым новшеством явилось введение в портрет солнечного освещения.

Точнее, полнее всех выразил характер школы Шмуглявичюса Й. Дамелис (Я. Дамель), чье творчество наиболее самостоятельно и свободно от каких-либо стилистических канонов. Его картины простые, искренние, тщательно написанные, и прежде всего верные правде жизни. Он стремился показать внутренний мир человека в портретах, дать философское обобщение в

исторических композициях и выразить лирическое настроение в пейзажах. В ранних его работах и особенно в рисунках ощутима еще тенденция к подчеркнутому обобщению форм, характерная для почерка Шмуглявичюса, но в целом его творчество носит реалистический характер, хотя и склонно порой к некоторому романтическому динамизму и драматизму, особенно в исторических композициях; например, в его композиции «Отступление французской армии через Вильнюс».

В многочисленных портретах главное внимание Дамелис уделяет типологической и психологической характеристике модели, сознательно избегая какой-либо идеализации, тогда как выразительность лица он иногда доводит до грани шаржа. Из портретов самым значительным и непосредственным является его полуфигурный автопортрет (Национальный музей, Варшава, *илл. 205*), написанный со свойственным Дамелису темпераментом, свободной лепкой формы и прекрасно использованной игрой светотени. Он изобразил себя поглощенным работой, с рейсфедером в руке. Точно передан глубокий, вдумчивый взгляд художника, сверяющего свое произведение с моделью. Черты лица, свободное движение фигуры, ореол взметнувшихся вокруг головы волос говорят о личности незаурядной, полной энергии и энтузиазма. Здесь ощутимо и характерное для романтизма внимание к акту творчества[60].

Два других ученика Шмуглявичюса — А. Белькявичюс и Д. Кондратавичюс (Кондратович) родственны по характеру творчества Й. Дамелису. Созданные ими портреты отличаются искренностью, непосредственностью, скромностью решения и окрашены яркими чертами индивидуальности обоих художников.

Преемственность стилевых особенностей творчества П. Шмуглявичюса ясно выражена и в работах польского художника Ю. Пешки, учившегося у Шмуглявичюса еще в Варшаве. В 1797—1798 и 1807—1810 годах Пешка жил и работал в Вильнюсе и в других местах Литвы, а также в Белоруссии. В Литве он оставил целый ряд портретов и пейзажей, среди которых значительное место занимает цикл акварелей, посвященных Вильнюсу *(илл. 206)*. Эти акварели вместе с подобными работами Шмуглявичюса — замечательные документы эпохи при изучении памятников архитектуры рубежа XVIII и XIX веков.

После смерти П. Шмуглявичюса в 1807 году на кафедре живописи и рисунка Вильнюсского университета долгое время не утверждали руководителя, а его помощник Й. Рустем обучал только началам рисунка.

Армянин по происхождению, Й. Рустем с десятилетнего возраста воспитывался при дворе князей Чарторыских. Искусству обучался некоторое время в мастерской М. Баччарелли в Варшаве, а также в Берлине, но главным его учителем был француз П. Норблин, работавший в доме Чарторыских. От этого мастера унаследовал он страстное увлечение искусством Рембрандта: его глубочайшим постижением внутреннего мира человека и жизни народной, его мастерством использования светотени как организующего начала в построении композиции и как главного средства в выражении эмоциональных переживаний. Это увлечение оказало влияние на всю творческую деятельность Рустема и на его педагогическую систему. С 1798 года Рустем был назначен ассистентом Шмуглявичюса и

204. Ю. Олешкявичюс (И. Олешкевич). Портрет князя А. Чарторыского. 10-е гг. XIX в.

преподавал в Вильнюсском университете вплоть до закрытия его в 1832 году, получив в 1811 году звание экстраординарного, а в 1819 ординарного профессора.

В Литве сформировалось творчество Рустема, оказавшее значительное воздействие на развитие литовской живописи XIX века. Свой путь он начал еще во времена классицизма и в некоторых ранних портретах (группового — Адама, Марии Мирских и В. Шумской, 1808, Национальный музей, Варшава, жены архитектора Л. Стуоки-Гуцявичюса, певицы Франк, оба — в Художественном музее Литовской ССР) довлеет классицистический канон. Но с наступлением зрелости художник не только сам убедился, но стал убеждать и своих студентов в том, что «настоящие произведения искусства создаются не блестящими красками, хотя бы кисть была пропитана лучами солнца, а глубиной понимания человеческой души». Постепенно и уверенно Рустем отходит от классицизма и стремится к большей искренности и правде выражения жизни, переосмысляя ее в духе прогрессивного романтизма. Он

205. Й. Дамелис (Я. Дамель). Автопортрет. 1828 г. Фрагмент

более чем кто-либо явился родоначальником романтизма в литовском искусстве.

Портрет стал любимым его жанром. Психологическая и моральная характеристика личности, непосредственность и искренность ее восприятия — это достойная задача художника. Его портреты уменьшились в формате, сдержаннее стала цветовая гамма, спокойнее световые контрасты, меньше блестящих атрибутов в костюме, портретируемый помещается не в интерьере или пейзаже, а на нейтральном фоне. Выражение лица модели более собранно и сильнее индивидуализировано. Он портретировал общественных деятелей и ученых, артистов и чиновников, дворян и горожан, молодых, стариков и детей, но к каждому относился поразному, находя разные средства воплощения образа («Бабушка Фиорентини с внучкой», «Автопортрет в феске», *илл. 208*, портреты профессоров И. Нишковского, М. Кончюса, *илл. 207*).

Другая его творческая стихия — это бытовой жанр, причем исключительно из жизни простого народа: городских ремесленников, торговцев, крестьян. Увлекался он и литовским народным костюмом. Рисовал мелком, тушью или сепией, особое внимание уделяя романтическим эффектам светотени *(илл. 222)*. Часть рисунков издал в литографиях его ученик К. Бахматавичюс (Бахматович, *см. илл. 259*).

Творчество Рустема с его поисками жизненной правды, связанными с просветительской философией, было отзывчивым и на злободневные запросы общества. Его участие в идеологической борьбе своего времени нашло отражение в игральных сатирических картах, выполненных в офорте Т. Кислингасом и изданных массовым тиражом *(илл. 221)*. За атеизм и социальную критику они были конфискованы царской администрацией. Много карикатур Рустема на представителей местных реакционных кругов ходило по рукам. Художник служил передовой культуре Литвы не только искусством, но и личным участием в общественной жизни Вильнюса: играл на любительской сцене и в оркестре; как член массонской ложи выступил с инициативой создания комитета помощи несостоятельным студентам, особенно крестьянского происхождения, и долгое время руководил им, не жалея собственных средств.

Романтизм в литовском искусстве первой половины XIX века, так же как и классицизм, ищет связи с повседневной действительностью и осмысляет ее образы в духе прогрессивной идеологии. Ему чужды проявления крайнего субъективизма, фантазерства, мистики, религиозной экзальтации или идеализации средневековья. Сама натура, жизнь во всей ее сложности, человеческие чувства, мир мечты, стремление человека к красоте, счастью и свободе достаточно дают ему материала для сюжетов и их эмоционального осмысления. Романтизм в Литве служит делу демократизма, делу освобождения от национального порабощения.

Живописцам-романтикам было что изображать. Борьба за настоящее и будущее, героическое прошлое давали много новых сюжетов и подсказывали идейное осмысление представляемого и его своеобразное решение. Скромность и простота художественной формы следовали не только из расчетов на восприимчивость зрителя, должного понять художника, но также из предпочтения искренности, правды жизни перед эффектами фантазии и пафоса. Эту скромность формы диктовали и национальные традиции. Чтобы избежать цензурных преследований, художники стали облекать патриотические призывы в безобидную реалистическую метафору, поэтическое иносказание. Пейзажи стали не просто пейзажами, а памятными местами знаменательных исторических событий, местами побед или трагических поражений. Любовь к родине воплощалась в любви к матери, невесте, дочери. Тоска по свободе представлялась тоской матери над могилой ребенка. Жаркая молитва означала клятву верности и преданности отчизне и так далее.

Ученики Рустема восприняли романтизм не только в его мастерской и по его картинам или на лекциях эстетики у Э. Словацкого и Л. Боровского, но и в тайных студенческих кружках, в стихах Адама Мицкевича, в борьбе против общественной несправедливости по отношению к крепостному крестьянству, в заключении и ссылке.

Становление романтизма в первом тридцатилетии в живописи Литвы выразилось прежде всего в демонстративном культивировании бытового жанра из жизни крепостного крестьянства, в постепенном усилении индивидуальных черт личности в портретах, в более драматической трактовке стихий природы в пейзажах.

Ярче всех романтическую программу воплотил самый талантливый ученик Рустема — В. Ванькович, творческое наследие которого в равной мере принадлежит как литовской, так и белорусской истории искусства. Его портретное творчество сложилось в основном под влиянием работ Рустема, и урок о мастерстве Рембрандта не прошел даром. Но здесь ученик пошел дальше своего учителя, и не только в мастерстве точного рисунка, богатой, гармоничной цветовой гамме, тонкой, трепетной игре светотени, более разнообразном решении композиции. Он сумел влить жизнь в свои модели, зажечь огонь страсти в глазах, передать в сжатых губах затаенную боль, гордость в поднятом челе, мечтательность в расслабленных мышцах лица, упорство в смотрящих на зрителя зрачках и так далее. Художник сумел понять эмоциональное состояние своего современника, выразить всю его душу.

Кисти и карандашу Ваньковича принадлежат лучшие портреты молодого Адама Мицкевича со страстью горящим лицом и вдохновенным взором. Особенно популярным стал портрет поэта на вершине горы Аю-Даг. Этой работой Ванькович закрепил позиции романтизма в литовской живописи (*см. илл. 246*).

Среди других портретов Ваньковича к наиболее ярким относятся портрет Каролины Товяньской, тонко воплотивший нервную, чувствительную женскую душу, а также портрет юного мечтательного Малевского; Войцеха Пусловского с его несколько показной, патриотической решительностью (*илл. 209*); Кароля Липиньского, натуры артистичной и темпераментной (*илл. 211*); обаятельный портрет нежной Пясецкене с детьми (*илл. 210*). Все они полны глубокой внутренней содержательности и общественной значимости.

В 1835—1840 годах Ванькович объединил в Вильнюсе поклонников передовых идей утопического социализма, изучавших труды Сен-Симона и Фурье. Восхищение новыми идеями общественной справедливости привело его в Париж, где он попал под влияние авантюриста и мистика А. Товяньского и стал писать замысловатые символические композиции.

На творчество К. Русяцкаса романтизм не оказал столь значительного влияния. Он учился у Рустема, затем совершенствовался в Париже (1821) у Г. Летье и следующие десять лет в Риме в мастерских В. Камуччини, Б. Торвальдсена и А. Гро, воздействие которых на молодого художника проявилось в возросшем мастерстве рисунка и композиции. В Италии Русяцкас соприкоснулся с национально-освободительным движением. Имеются сведения о том, что со своим другом художником Й. Троянаускасом он принадлежал к карбонариям и что в 1824 году Троянаускас поддерживал связь между итальянскими карбонариями, литовским «Союзом патриотов» и русскими декабристами (М. Бестужевым-Рюминым и подполковником А. Поджио).

Как и большинство воспитанников вильнюсской школы, Русяцкас воспринял романтизм в его наиболее действенных и близких к существующей действительности идеях и формах, и именно в его творчестве особенно сильно проступают реалистические тенденции. Работает он в разнообразных жанрах и техниках.

Живопись художника очень богата оттенками. Он способен на сильные, экспрессивные удары кистью и на нежное туше. Большую роль играют свет и цвет. В портретах Русяцкас воспринимает каждую личность индивидуально и по-разному воплощает ее в художественный образ: от традиционных барочных решений (портрет отца, 1845, Художественный музей Литовской ССР) через различные оттенки романтизма (портреты мачехи, 1845, автопортреты, *илл. 212*, и др.) до суровой аскетической правды жизни (портрет Феликса Русяцкаса — брата художника) или мимолетных и сложных психологических студий, почти гальсовского размаха («Улыбающийся итальянец», 1823, *илл. 214*, все — Художественный музей Литовской ССР).

Помимо портретов, Русяцкас создает поэтические воспроизведения литовских народных типов, особенно женских, в их естественной среде и бытовом окружении: «Жнея» (1844), «Литовка с вербами» (1847, *илл. 213*), «Литовская рыбачка» (1856), «Крестьянин с метлами» (акв., 1851, все — Художественный музей Литовской ССР) и т. д. В этих картинах находят продолжение и развитие темы из крестьянского быта, поднятые Шмуглявичюсом и Рустемом. В образе литовки с вербами, стоящей у храма, выражены моральная чистота и робкая естественная грация деревенской девушки, сохранившей свое достоинство и в непривычной городской обстановке. Характеру героини соответствует весь художественный строй картины, ее форма — такая же скромная, непосредственная, сдержанная. Оттенки красок доведены почти до аскетического лаконизма. Живописец как будто боится потерять правду жизни сколько-нибудь преувеличенным цветовым аккордом, ярким световым контрастом, эффектным мазком кисти.

Значительный раздел составляют многочисленные пейзажи художника, созданные в Италии и Литве (*илл. 215*), в которых скромные картины природы сменяются романтическими руинами, краски дня — меланхолическим светом луны или сиянием фейерверка.

Русяцкас продолжает рустемовские традиции и в педагогической деятельности. После упразднения

206. Ю. Пешка. Вид Вильнюса от Поплав. Картон, бумага, акварель. Первая половина XIX в.

207. Й. Рустем. Портрет профессора М. Кончюса. 1832 г.

Вильнюсской художественной школы он преподает рисование в Вильнюсском дворянском институте, где учреждает студию рисунка и живописи, в которой получили начальное художественное образование многие литовские художники второй половины XIX века.

Своеобразие и особенности портретного искусства вильнюсской школы и, в частности, педагогического завета Рустема о том, что «не яркие краски, а чуткое понимание душевных достоинств человека определяет художественный успех портрета», наглядно демонстрирует творчество портретистов П. Йотейки (Ётейка) и К. Рипинскиса (Рыпинского). В портретах обоих художников внешняя форма более чем скромна, даже сознательно аскетична, сведена к минимуму внешних эффектов как в цветовом, светотеневом, фактурном, так и в композиционном отношениях. Все их творческое устремление сосредоточено на передаче индивидуальных черт лица, особенно на выражении моральной характеристики личности, ее душевного состояния, даже на мимолетном эмоциональном настроении модели. Их работы как бы олицетворяют призыв А. Мицкевича: «Имей сердце и смотри в сердце!»

Йотейка передает модель скорее по внешним эмоциональным приметам, импульсивно. Наиболее выразительной и одновременно романтической его работой является портрет Винцаса Гецольдаса (1827, Художественный музей Литовской ССР, *илл. 216*). Во внешне спокойном красивом лице молодого мужчины таится предчувствие тревоги, едва заметная скорбь.

К. Рипинскис стремится выразить в лице модели более глубокие внутренние рефлексии, создает портрет-биографию, раскрывая в портретируемом все те жизненные, душевные переживания, которые отразились в чертах лица. Превосходный пример тому — портрет судьи Игнотаса Монкявичюса, находящийся в Художественном музее Литовской ССР *(илл. 218)*. Его образ — это исповедь целой жизни. Рипинскис был и мастером портрета, рисованного на литографских камнях.

В отличие от большинства учеников Рустема А. Шемешис (Шемеш) по своим убеждениям был приверженцем дворянского консерватизма, порицал господствующие в Вильнюсском университете просветительскую философию и реалистическое направление в искусстве. Эти взгляды отражались в его творчестве, в котором отдавалось предпочтение внешней эффектности изображения. Мастерски написанные портреты его суховаты и мало оригинальны, их романтика основана на красиво найденной позе и идеализации модели. Шемешис писал также большие надуманные композиции на сюжеты произведений А. Мицкевича («Дзяды», «Конрад Валленрод»), прибегая к символическим образам; они полны иллюзий, таинственного освещения и туманной дымки.

Помимо названных, Рустем воспитал множество прекрасных портретистов: А. Валинавичюса, К. Рачинскиса, Э. Рёмериса, Н. Илакявичюса, В. Неверавичюса и других.

Родоначальником целой династии вильнюсских художников стал ученик Рустема А. Слендзинскис. В своем творчестве он сознательно противостоял всякой идеализации и искал выражения правды жизни, какой бы грубой она ни была. Портреты его искренни и полны трогательного внимания к людям, независимо

208. И. Рустем. Автопортрет в феске. Первая треть XIX в.

от их положения в обществе, будь то профессор А. Снядецкий, его собственная мать *(илл. 217)*, нищенка и дед-попрошайка или еврейский торговец. Слендзинскис был автором и небольших жанровых картин из жизни городской бедноты. Писал он свободно, несколько эскизно и сочно, уделяя внимание фактурному разнообразию предметов.

Среди учеников Рустема один В. Дмахаускас (Дмоховский) занимался исключительно пейзажной живописью. Все его романтическое творчество отвечает патриотическому призыву: «Все родное должно стать содержанием поэтического чувства». Его работы эмоциональны, насыщены любовью к родной земле, ее тихой и скромной красоте. Дмахаускас проявлял большой интерес к эффектам освещения, славился изображениями лунных ночей, закатов и восходов солнца *(см. илл. 255)*. Он создал циклы, посвященные дворянским и крестьянским усадьбам, романтическим развалинам древних замков, дремучим лесам и пущам, местам исторических сражений и других событий. Большая часть его картин оживлена фигурным стаффажем.

В одной из последних картин художника «Пожар в лесу» (1860, Художественный музей Литовской ССР, *илл. 219*) передан драматизм стихийного бедствия. Эта картина создана в том же году, что и поэма литовского поэта А. Баранаускаса «Аникщяйский бор», тоже полная скорби и боли о гибнущей красоте литовских лесов.

209. В. Ванькович. Портрет Войцеха Пусловского. 1836 г.

210. В. Ванькович. Пясецкене с детьми. 1837 г.

Кроме картин, Дмахаускас писал декорации в Вильнюсском театре, где был особо ценим за иллюзионистические виды природы и эффекты освещения.

Все вышеназванные живописцы, воспитанники Вильнюсского университета, составляют хотя и типичную, но лишь небольшую часть виднейших рустемовских учеников. Вильнюсская художественная школа имела решающее значение не только для развития живописи Литвы и Белоруссии. Ее воспитанники обогатили искусство многих других народов. В польском искусстве определенное место занимают такие художники, как Ю. Пешка, В. Каспшыцкий, Юозас Гловацкас (Гловацкий), Ю. Лукашевич, Ю. Лизандер, И. Лелевель, И. Крашевский и другие. Украинское искусство обогатилось творчеством Р. Постемповского, И. Брушкевича, М. Лебеды и прочих. Возможно, в Вильнюсе у Й. Рустема учился рисованию казачок помещика Энгельгардта — Т. Шевченко. Начальное художественное образование в Вильнюсе получили: русские — братья Г., М. и В. Великородовы и В. Никонов; немцы — И. Гессе, К. Вейт, А. Пильгерр, Г. Таубершмидт; голландцы Г. и Д. фон Перльс; француз — В. д'Абри; испанец — Х. Гонсалес; португальцы — А. Локке (Локуэс) и Я. Ленси.

Восстание 1830—1831 годов и последовавшие за ним репрессии царского правительства, особенно закрытие в 1832 году Вильнюсского университета с его художественными кафедрами, затормозило дальнейшее развитие литовского искусства. Царская администрация одновременно лишает национальной автономии все просвещение в Литве и использует его как средство руссификации. После университета, в котором обучались представители разных классов, даже выходцы из крестьянского сословия и евреи, в Вильнюсе учреждается Дворянский институт, в который принимаются дети исключительно богатых дворян, и им дается космополитическое воспитание. Опираясь на конформистские круги аристократии и крупного дворянства, власти стремятся расколоть литовское общество, что способствует усилению идеологической борьбы между реакционной и демократической, патриотически настроенной частью общества.

Поклонники аристократических воззрений на искусство стали критически относиться к достижениям Вильнюсской художественной школы (М. Черняускас, А. Шемешис, А. Рёмерис и др.), упрекая ее руководителей за светское или даже атеистическое направление в воспитании, в безыдейности, в грубом мещанском или деревенском реализме, в узком национальном провинциализме, в недостатке эстетического вкуса и во многих других подобных грехах. В роли «хранителя» национальных традиций в культуре и искусстве Литвы выступает теперь католическое духовенство, имевшее еще до 1842 года видимость некоторой

211. В. Ванькович. Портрет скрипача Кароля Липиньского. 1822 г.

212. К. Русяцкас. Автопортрет с карандашом. 1823 г.

автономии. Являясь крупным меценатом, оно навязывает искусству давно отживший фидеизм, а вместе с ним реакционную идеологию, и даже поощряет оскудение художественной формы. Все эти идеологические сдвиги не могли не сказаться на местном искусстве и культуре. В период межповстанческого тридцатилетия (1831—1863) на смену демократическому романтизму в литовское искусство приходят идеализация феодального средневековья, романтизм религиозных экзальтаций и мистических видений. «Грубый реализм» заменяется салонной красивостью, эклектическими заимствованиями у французов.

Лишенные собственной художественной школы, молодые литовские художники вынуждены были обучаться на чужбине, где подвергались все больше нивелирующему космополитическому воздействию. Однако космополитические тенденции встретили надлежащий отпор со стороны рустемовских воспитанников, не уступавших своих творческих позиций. На помощь им пришло новое поколение, остававшееся верным демократическим традициям Вильнюсской художественной школы. Художник нового поколения Э. Паулавичюс так пишет о своих сверстниках: «...эти молодые таланты не утонули в космополитизме западного искусства и не гнались за эффектами красивости внешних форм, которые являются там самоцелью, но не забыли, что как правды жизни, так и художественной правды нельзя достичь этими эффектами; что эта молодежь [...] обучаясь в Риме, Мюнхене или Париже, чувствовала себя прежде всего детьми своей родины [...], и чей карандаш и кисть не перестали служить ей при хорошей или плохой судьбе»[61].

Прогрессивные традиции рустемовской школы передавали молодому поколению прежде всего К. Русяцкас в своей студии, а также в своих мастерских художники К. Рипинскис, В. Ванькович, Э. Рёмерис, А. Слендзинскис и другие.

Основной художественной школой, где обучались литовские художники в этом тридцатилетии, стала петербургская Академия художеств, пользовавшаяся большим авторитетом и ранее. В Академию художеств потянулись прежде всего те, чье художественное образование в Вильнюсе прервало упразднение художественной школы,— П. и И. Хруцкие, И. Щедраускас (Щедровский), Н. Кюи.

Начиная с первых уроков живописи у Олешкявичюса, в течение всей своей жизни поддерживал тесные связи с Вильнюсом И. Хруцкий, воспитанник и профессор петербургской Академии. В 1840 году он переселился в Вильнюс и здесь в течение десяти лет создавал превосходные портреты виднейших общественных деятелей: профессора М. Балиньского, митрополита И. Семашки (1850), М. Рёмериса (1847) и многих других. Главное достоинство его портретов — это большое сходство с моделью и прекрасно выписанные лица и атрибуты. В 1848 году по заказу Й. Вильчинскиса он написал несколько пейзажей Вильнюса («Костел в Кальварии», «Костел и часовенка на Шнипишках»). Эти ведуты приобрели большую популярность и литографировались в «Вильнюсском альбоме».

Учеником Ф. Бруни по петербургской Академии художеств был Б. Русяцкас, сын Канутаса. Его творчество — типично академическое, подражающее Рафаэлю, особенно в композициях на религиозные сюжеты («Вознесение Богородицы»). Более живыми и выразительными были его портреты, сходные с работами И. Хруцкого, но более разнообразные по живописным приемам и цвету. К лучшим относится автопортрет (1852, Художественный музей Литовской ССР).

Первым высоко ценимым учеником К. Брюллова стал Т. Горецкис (Горецкий), получивший начальное образование в мастерской своего дяди В. Ваньковича в родном Вильнюсе. Ежегодно навещая Литву, он написал много превосходных портретов и картин. Среди них одухотворенный образ поэта Адама Мицкевича.

К. Рафалавичюс, ученик профессора А. Маркова по петербургской Академии художеств, совершенствовался еще в Париже. Немногие портреты этого художника (матери, отца и автопортрет, все — Художественный музей Литовской ССР) характеризуют его как образцового представителя академизма. Но, кроме мастерства рисунка и живописных приемов, он обладал даром постижения психологии и индивидуальности модели.

В Петербурге, а позднее, в Риме обучался вышедший из крестьян И. Зенкявичюс, в творчестве которого соединились традиции Рустема с академической школой. В таких выразительных и правдивых работах, как портреты писателей С. Даукантаса и М. Валанчюса (1850), ему удается преодолеть свойственное академической выучке стремление к идеализации образа.

213. К. Русяцкас. Литовка с вербами. 1847 г.

214. К. Русяцкас. Улыбающийся итальянец. 1823 г.

В середине века учениками петербургской Академии художеств были Э. Паулавичюс, А. Жаметас (Жемайтис), Ю. Маршевскис и другие, чье творчество относится главным образом ко второй половине XIX века.

Многие студенты Вильнюсской художественной школы после участия в восстании 1830—1831 годов вынуждены были завершить художественное образование в эмиграции в академиях Парижа, Рима, Флоренции, Мюнхена, Вены. Творчество этих живописцев в большой степени отошло от национальных традиций. Среди них В. Неверавичюс (Я. Тысевич), А. Рачинскис и другие. Наиболее характерной фигурой является Н. Илакявичюс, испытавший всю тяжесть судьбы политического эмигранта. Начатое у Рустема художественное образование он пополнил в художественных мастерских Бордо (у П. Цицери), Парижа (у М. Дрёлинга). Позднее работал в Лондоне при дворе королевы Виктории, где написал целый цикл композиций на исторические темы. Здесь сблизился с революционными кругами и в 1853 году создал самый удачный портрет венгерского революционера Лайоша Кошута *(илл. 220)*. В 1857 году возвратился в Вильнюс и занимался в основном декоративными работами.

Из русских художников, работавших в Литве, следует назвать популярного в аристократических кругах Литвы В. Садовникова, в 1846—1848 годах написавшего ряд пейзажей, часть которых была воспроизведена в литографиях «Вильнюсского альбома», и С. Воробьева, длительное время жившего и работавшего в имении жены близ Турмантаса, создавшего пейзаж «Развалины замка в Тракай» (1855).

Из польских художников неоднократно приезжали в Литву портретист Ф. Пенчарский, видные пейзажисты М. Залеский и Х. Бреслауэр, написавшие здесь ряд удачных картин. Живописец В. Маерановский проработал в Литве 12 лет, создал множество портретов и композиций на исторические и религиозные сюжеты.

215. К. Русяцкас. Вильнюс. Ботанический сад. 1850—1855 гг.

Литовская графика начала XIX века унаследовала от предыдущего столетия довольно высоко развитое искусство гравюры, преимущественно религиозного содержания, сдержанно-барочное по форме. Хотя ее художественный уровень не выходил за пределы безупречного ремесленного исполнения, она пользовалась большой популярностью. Гравюрой занимались в ювелирных мастерских и типографиях, а также в любительских мастерских при многочисленных монастырях, среди которых особенно славились в Вильнюсе монастыри кармелитов при костелах Всех святых и святой Терезы. Увлекались ею многие аристократы и представители высшего духовенства. Свидетельством интереса и большой потребности в этом виде искусства явилось и то, что гравюра становится областью художественного творчества литовского крестьянства, создавшего целую стилевую систему ксилографического лубка, расцвет которого падает на XVIII — первую половину XIX столетия. Художественные достоинства этого лубка являются, как правило, очень высокими.

Организация в 1805 году кафедры графики в Вильнюсском университете ставила перед собой задачу поднять это искусство на более высокий художественный уровень и удовлетворить современные вкусы просвещенного общества. Хороших графиков требовала

216. П. Йотейка. Портрет В. Гецольдаса. 1827 г.

217. А. Слендзинскис. Портрет матери художника. 1829 г.

218. К. Рипинскис. Портрет судьи И. Монкявичюса. Первая половина XIX в.

выросшая в стране полиграфия, начавшая выпускать научную и светскую литературу массовыми тиражами, особенно нуждавшаяся в мастерах всех жанров — от портретистов и иллюстраторов до картографов и шрифтовиков.

Руководить кафедрой графики был приглашен итальянец Исидор Вейс, работавший в это время в Вильнюсе со своим братом Давидом. И. Вейс — чуткий педагог, прекрасный рисовальщик, легко владеющий всеми приемами резцовой гравюры на меди и техниками глубокой печати,— сумел дать своим ученикам прочные основы профессиональной грамоты. В творческой деятельности он продолжал сложившиеся в Литве барочные традиции. Гравировал в основном портреты, лишенные вычурности, четкие по пластической форме; предпочитал пунктирную гравюру и в этой технике создал лучшие работы: портреты генерал-губернатора Л. Беннингсена, П. Сапеги, И. Гайдна.

В 1810 году его сменил англичанин И. Саундерс, приглашенный из Петербурга. Кроме графики, он преподавал в Вильнюсском университете историю искусств, а также историю английской литературы. Своим авторитетом настоящего ученого Саундерс способствовал усовершенствованию всего учебного процесса на всех художественных кафедрах до уровня академического с присвоением воспитанникам академических степеней. Своим ученикам он привил не только мастерское владение техниками, но и творческое понимание задач и специфики графики, а художественный уровень литовской графики поднял до мирового.

Незаурядный мастер резцовой гравюры, Саундерс виртуозно владел техникой, достигая тончайших эффектов как в переходах светотеневых нюансов на округлых поверхностях, так и в передаче материальных особенностей фактуры. В штриховке пользовался в основном косой клеткой по форме, очень тонкими и утолщенными параллельными линиями, педантично строгими и несколько суховатыми. Занимался он всеми жанрами резцовой гравюры вплоть до шрифтовых элементов, используемых во фронтисписах и виньетках; был большим мастером репродукционной гравюры. Саундерс направил литовскую гравюру по пути классицизма, сосредоточив все творческие поиски на простоте и ясности пластической формы, на безукоризненности рисунка, на четкости композиции. Его программные критерии выражены в цикле иллюстраций к сказкам «Тысяча и одна ночь». Лучшие работы Саундерса — воспроизведения в гравюре живописных портретов Рустема, тонко передавшие все живописные достоинства оригиналов (профессоров Нишковского, Славиньского, автопортреты Рустема).

Талантливым и достойным учеником Саундерса еще по Петербургу (с 1802) был М. Подолиньский. Обучение он продолжал в Вильнюсском университете и впоследствии стал ассистентом своего профессора. Окончив университет, преподавал рисование в гимназиях Вильнюса, Молодечно, Минска и одновременно работал в резцовой гравюре. Его гравюры точно следуют манере Саундерса, не уступая ни в точности рисунка, ни в тонкости штриха, но несколько скуднее в фактурном отношении. Культивировал все жанры графики. Значительны его иллюстрации к книге «История царствования Жигимонта III».

219. В. Дмахаускас (Дмоховский). Пожар в лесу. 1860 г.

Ученик И. Вейса и И. Саундерса — Т. Кислингас с 1827 года преподавал графику в Вильнюсском университете. После закрытия университета побывал в Петербурге и затем определился учителем рисования в Витебскую гимназию. Его творчество разнообразнее и интереснее, чем Подолиньского. Сначала он занимался офортом с акватинтой и создал в этой технике выразительные жанровые сценки по непосредственным наблюдениям повседневной городской жизни. Затем под влиянием Саундерса Кислингас стал заниматься исключительно резцовой гравюрой, совершенствуясь в рисунке, тонкости и точности штриховки. Достиг академических вершин в репродукционной гравюре («Флора» Тициана, «Мадонна с младенцем» Рафаэля). Им были воссозданы пользовавшиеся большой известностью сатирические карты по рисункам Рустема.

Среди талантливых воспитанников кафедры графики следует еще назвать М. Пчицкиса, превосходного мастера акватинты, В. Смакаускаса, о котором речь впереди, и Ю. Хщоновичюса. В своих творческих поисках они отходят от привитых им в школе академических условностей, стремясь к свободному и непосредственному, полному романтической взволнованности воспроизведению действительности.

Новые веяния в литовскую графику пришли, когда при Вильнюсском университете для иллюстрирования научных трудов в 1819 году была создана литографская мастерская. Так как попечительство над этой мастерской было поручено Рустему, то понятно, что его ученики пробовали знакомиться с новой техникой и художественными ее возможностями.

Среди них Й. Дамелис, сделавший первую автолитографию «Отступление французов через Вильнюс», В. Ванькович, воспроизведший в литографии свои рисунки к портретам А. Мицкевича, В. Смакаускас, К. Русяцкас, Юозас Гловацкис, Тадас Бичкаускас и другие.

Специально обучен в Петербурге технике литографии для руководства этой мастерской был лишь В. Славяцкис. С его помощью ряд питомцев графической кафедры станут всецело работать в технике литографии, оставив занятия трудоемкой резцовой гравюрой.

Исключительно своими литографиями известен К. Бахматавичюс (Бахматович). Первоначально он воспроизводил рисунки А. Орловского и зарисовки Рустема[62], а потом издал два альбома собственных рисунков с натуры — «Добровляны» (1835) и «Воспоминания о Вильнюсе» (1837). Для его работ характерен

220. Н. Илакявичюс. Портрет Лайоша Кошута. Карандаш, мел. 1853 г.

меткий, но еще несколько идеализированный рисунок, легкий штрих литографского мелка. Все в них характеризует художника как мечтательного романтика, будь то непосредственное изображение городской жизни или стилизованные виды дворянского парка, разбитого на модный английский манер.

К. Кукявичюс (Кукевич) ценим более за литографии, чем за живописные бытовые картины на сюжеты из солдатской жизни. Его литографии, основанные на собственных наблюдениях и верные демократическим убеждениям, лишены идеализации или дешевого шаржирования. Его литографский мелок сочно и смело рисует народные типы и бытовые сцены с их социальными контрастами, непосредственно увиденные на улицах и в окрестностях Вильнюса. Это «Торговец старьем», «Букинист» *(илл. 224)*, «Дровосеки», «Кабак в предместье», «Контрабандисты» *(илл. 223)*, прообразом которых, возможно, явились рембрандтовские офорты. Работы Кукявичюса несравненно эмоциональнее, острее и целенаправленнее работ Бахматавичюса, в них наиболее полно проявились лучшие стороны романтизма Вильнюсской художественной школы.

Вершины мастерства в овладении техникой литографии и полноты воплощения романтических идеалов при изображении красоты города Вильнюса и его окрестностей достиг К. Рачинскис. В серии его литографий, выпущенных в 1837 году для подписчиков, представлены развалины Нижнего замка, замковая гора, ботанический сад, предместья Антакальнис, Паплавос *(илл. 225)* и другие уголки Вильнюса. Художник с большим патриотическим воодушевлением воплотил в них атмосферу поры процветания древнего университета с его беззаботными и задорными студентами, полную юношеского веселья и романтики. Литографии рисованы мягко, тонко, наполнены солнцем, светом, свежестью воздуха. Искренняя любовь пронизывает как изображенные мотивы, так и самое их исполнение.

Такими же чертами романтического воодушевления и любовной кропотливостью исполнения наделены литографированные портреты К. Рипинскиса.

В университетской мастерской получил первые уроки по литографии Щедраускас, навсегда сохранивший любовь к этой технике и прославившийся позднее в Петербурге. Несомненно, что на его искусство повлияло творчество Рустема, Кукявичюса и других вильнюсских художников.

После упразднения Вильнюсского университета литографскую мастерскую приобрел превосходный рисовальщик М. Пшибыльскис, и некоторое время мастерская удовлетворяла хорошей продукцией издательские нужды края.

Возросшая популярность литографии как нового способа массовой печати поощрила и других воспитанников Вильнюсской художественной школы создавать литографские мастерские. Среди них следует упомянуть мастерскую А. Клюкаускаса, в которой работал талантливый рисовальщик Г. Жукаускас, и заведение Ю. Озембловскиса, существовавшее дольше всех и напечатавшее более 600 литографий как отдельными листами, так и в виде иллюстраций к книгам. Однако художественный уровень продукции был невысок.

В совершенно другое творческое русло направил развитие литографии Й. Вильчинскис, начавший с 1848 года издавать так называемый «Вильнюсский альбом» («Album de Vilna»). Основной целью издания Вильчинскис поставил увековечить виднейшие памятники архитектуры и искусства Литвы, которые вследствие неблагоприятных политических обстоятельств стали беспощадно уничтожаться или естественно разрушаться из-за недостатка необходимого надзора. Сам издатель предпринимал все от него зависящее для охраны и реставрации погибающих архитектурных памятников: собирал и сохранял предметы искусства в своей частной коллекции, подавая пример другим собирателям-коллекционерам. Характерно, что издание «Вильнюсского альбома» совпало с открытием в Вильнюсе в 1855 году первого общественного Музея древностей (на базе пожертвованной коллекции археолога графа Евстахия Тышкевича).

Альбом задумано было издать роскошно в хромолитографиях большого формата или в тонко выгравированных гравюрах на стали. Изысканный эстетический уровень этого издания должен был обратить внимание общественности не только на большую художественную ценность репродуцируемых памятников, но и привить обществу вкус к аристократическим критериям красоты. Кроме того, беря на себя задачу напомнить литовской общественности славное прошлое литовского народа, уже забытую ею героическую историю, Вильчинскис, как и многие мелкобуржуазные националистически настроенные просветители, приходит к восхвалению отжившего феодального строя, не забывая и о пропаганде религиозных догм и представлений.

Это издание резко отличалось от общей направленности литовского искусства как по своим идеологическим устремлениям, так и по эстетическим критериям.

В течение 1848—1860 годов Вильчинскасом издано около 250 репродукций, составивших различные тематические серии, в которые входили памятники зодчества, живописи, прикладного искусства, портреты виднейших исторических и культурных деятелей, циклы иллюстраций, а также археологические памятники Музея древностей. Рисунки к этому альбому подготовляли почти все вильнюсские художники: К. Русяцкас, М. Кулеша, А. Жаметас, П. Завадскис, А. Залескис, К. Кукявичюс, М. Андриолли, А. Бартельс, Ю. Вильчинскис, И. Хруцкий, русский художник В. Садовников и польские — М. Залеский, А. Олещиньский.

Что касается художественной программы издателя, то в этом деле ярче всего сказались его аристократические и космополитические увлечения, непростительная недооценка достижений литовского искусства, особенно художественного наследия Вильнюсской художественной школы. Вместо того чтобы помочь в техническом оборудовании и усовершенствовании вильнюсским литографским мастерским, Вильчинскис всю техническую работу по изданию поручил парижской фирме Лемерсье, что стоило ему невероятно больших расходов (печать и бумага, гонорары французским и английским графикам, транспорт, его личные поездки, корреспонденция и пр.). При этом издатель поручал французским графикам «исправлять», «совершенствовать» и даже пополнять парижским стаффажем литовский пейзаж. Эти «усовершенствования» иногда искажали художественный характер репродуцированных подлинников до неузнаваемости, например костел св. Анны или образы П. Шмуглявичюса. Так понимал издатель «поднятие художественной культуры до парижского уровня».

Совершенно исключительное место в литовской графике занимает В. Смакаускас. Разносторонний художник и, кроме того, искусствовед, давший начало истории литовского искусства и художественной критики, он получил образование в Вильнюсском университете у Рустема, Саундерса и Ельскиса, а в 1823—1829 годах совершенствовался в петербургской Академии художеств в мастерских Егорова и Шебуева, где пользовался большим успехом, овладев безупречным академическим рисунком и четким построением композиции на античную тематику. Если в живописи он не продвинулся особенно далеко, то в искусстве рисунка, гравюры и иллюстрации он внес значительный вклад в литовскую графику, а в области ксилографии открыл путь, по которому мировая ксилография пошла лишь восемьдесят лет спустя.

В творческом наследии Смакаускаса насчитывается более тридцати тысяч рисунков карандашом, пером и кистью. Никогда и нигде он не расставался с карандашом и блокнотом. Потом более интересные сюжеты перерисовывал тушью. Видно, что на художника оказали влияние рисунки А. Орловского, с которым он дружил в Петербурге. Рисунки Смакаускаса исполнены энергично, бегло и виртуозно, нервно ломаной контурной линией с применением крепкого нажима пера, однако несколько однообразно и манерно. В целом они составили своеобразную хронику жизни разных слоев литовского общества.

221. Т. Кислингас. Сатирические карты. Офорт по рисункам И. Рустема. Первая половина XIX в.

Техниками резцовой гравюры, офорта и литографии Смакаускас овладел в мастерской Саундерса. В 1828 году он создал первые свои иллюстрации к поэме А. Мицкевича «Конрад Валленрод», выполнив их в технике литографии.

В те годы ксилография ценилась лишь как ремесло, как техника, позволяющая рабски воспроизводить рисунок иллюстратора. Но у нее были те преимущества, что иллюстрации печатались одним тиснением вместе с набором.

222. И. Рустем. Ночной обход. Сепия. Первая треть XIX в.

223. К. Кукявичюс. Контрабандисты. Литография. 30-е гг. XIX в.

Техникой ксилографии Смакаускас стал заниматься с 1840 года по просьбе своих друзей литераторов М. Балиньского, И. Крашевского, К. Вуйцицкого для иллюстрирования их книг. Художник ознакомился с ней совершенно самостоятельно, сам изготавливая особые штихеля, резцы и торцовые доски, испробовав разные сорта древесины.

Первые свои гравюры на дереве Смакаускас исполнил для трехтомного издания М. Балиньского и К. Липиньского «Polska Starożytna» (1843): 68 гербов городов и воеводств Польши и Литвы, в основном геральдического характера. Работа носит еще факсимильный характер, но в более сложных сюжетах художником используется уже и импровизированная штриховка.

В следующих иллюстрациях, к книге К. Вуйцицкого «Obrazy Starodawne» Смакаускас создает 12 многофигурных композиций на исторические сюжеты и стремится следовать обрезным ксилографиям XVI века, но исполненным уже на торцовой доске с применением более густой штриховки. В этих работах он осознал художественное различие между обрезной и торцовой ксилографией и стал искать своеобразие приемов, свойственных исключительно торцовой гравюре.

Свой собственный стиль в ксилографии Смакаускас нашел в 50 иллюстрациях к поэме И. Крашевского «Витолио Рауда» (1846, *илл. 226, 227*), в которых достиг как технического, так и творческого совершенства. Обращаясь к иллюстрированию поэмы «Витолио Рауда», основанной на сюжетах древнелитовской мифологии, Смакаускас как истинный романтик отказывается искать истоки этой мифологии в мире древнегреческих или древнеримских преданий, как это было принято у мастеров классицизма (Т. Нарбутт «История литовского народа»). Для образного представления среды языческих литовцев и предметов их материальной культуры он ищет аналогий в этнографических особенностях материальной и духовной культуры, в обычаях литовского крестьянства и изучает их на живых еще предметах.

Работая над этими иллюстрациями, Смакаускас соединил два процесса: творческий художественный и техническое исполнение и впервые использовал шти-

хель как самостоятельное творческое орудие, стал им импровизировать вместо рабского повторения штриховки пером. Кроме того, он применил «белые» линии — естественное следствие технического использования штихеля,— создав особые художественные приемы в торцовой ксилографии. Гравюру Смакаускас создавал штихелем в процессе вырезывания: определяя тонкость контурной линии, густоту и направление штриховки, ход линии по поверхности формы, фактурное разнообразие, силу светотеневого контраста на пластических формах, градацию явлений атмосферной перспективы, противопоставление фигуры фону и так далее. Таким образом, он возвратил технике ксилографии силу художественного воздействия, а линия, вырезанная штихелем, лишилась служебной подчиненности, приобрела художественную автономию — собственную выразительность и богатое декоративное применение. То есть ксилография в понимании В. Смакаускаса явилась связующим звеном между современным ее пониманием и тем, которое было разработано творцом торцовой ксилографии конца XVIII века — Т. Бюйком. Этот тип торцовой ксилографии стал господствующим в европейской графике лишь в 30-х годах XX века и получил название классической, так как отвечал современным критериям графического искусства.

Творчество двух крупнейших вильнюсских рисовальщиков А. Залескиса и А. Бартельса, в произведениях которых зло высмеивались нравы и быт дворянства и буржуазии, в своей значительной части уже знаменует поворот к критическому реализму.

Графика первой половины XIX века представляет собой значительное явление в общей картине развития литовского искусства. На протяжении рассматриваемого периода созданные в этой области произведения способствовали борьбе в литовском обществе за прогресс, свободу и справедливость. Ее мастера достигли высокого уровня владения современными им техниками гравюры на металле, дереве и в искусстве литографии. При этом они проявили умение творчески, свободно использовать свое мастерство, стремясь к совершенным художественным решениям, и таким образом пришли к оригинальным, творческим достижениям европейского уровня.

224. К. Кукявичюс. Букинист. Литография. 30-е гг. XIX в.

Переход литовской архитектуры от барокко к классицизму направил по новому руслу развитие литовской скульптуры. Суровая строгость литовского классицизма оторвала скульптуру от архитектурной среды, почти лишила ее декоративных задач, сделала камерной, подвижной, легко меняющей свое окружение. Скульптура стала автономной творческой областью и обрела свободу стилевого и художественного решения, которое теперь зависело более от субъективного вкуса автора, чем от эстетических норм господствующего стиля.

Промежуточную позицию между стилями барокко и классицизма занимает творчество Каролиса Ельскиса. Оно еще всецело связано с архитектурной декорацией как фигурного, так и орнаментального плана. К. Ельскис постоянно сотрудничал с архитекторами — представителями классицизма: К. Спампани, М. Кнакфусом и Л. Стуокой-Гуцявичюсом. Под руководством Спампани он декорировал порталы в Белом зале астрономической обсерватории и в костеле св. Иоанна в Вильнюсе, а по предложению Стуоки-Гуцявичюса создал три монументальные фигуры для портика кафедрального собора в Вильнюсе (сняты в 1950). Если в ранних работах мастера господствовал барочный динамизм, нервная подвижность и театрализованные жесты фигур, то в скульптурах кафедрального собора с их все еще мощными формами фигуры успокоены и гармонически сочетаются с суровым стилем классической архитектуры, создавая внушительное монументальное впечатление.

На принципах реализма основывалось преподавание на кафедре скульптуры при Вильнюсском университете, открытой в 1803 году, руководить которой был приглашен А. Лебрэн. Ученик Ж.-Б. Пигалля, А. Лебрэн в своем творчестве сочетал формы умеренного барокко с явной тенденцией к реализму, особенно в портретах, избегая при этом характерных для классицизма идеализации и схематизма. От этих принципов он не отходил и в педагогической деятельности. В Вильнюсе Лебрэн создал около 20 бюстов знатнейших представителей литовского общества: князя Адама Чарторыского, М. К. Огиньского и его жены, Я. Потоцкого, генерал-губернатора Беннингсена и других.

225. К. Рачинскис. Вид Вильнюса от Поплав. Литография. 30-е гг. XIX в.

Учеников он воспитал немного, но дал им серьезные основы, предостерегая от опасности стилизаторства и идеализирующего упрощенчества. Наиболее талантливым среди них был Казимерас Ельскис, сын Каролиса. В 1811 году как преемник Лебрэна он руководил кафедрой скульптуры до ее упразднения в 1826 году. Ельскис расширил и систематизировал преподавание скульптуры: ввел лекции по пластической анатомии и по основам композиции декоративной лепки.

Творчество Ельскиса носит в целом классицистический характер. Чувство меры и вкуса спасало его работы от фальшивой идеализации и пустой декоративности. Во многих портретах своих современников он удачно выразил не только индивидуальные черты личности, но в некоторой мере дал и психологическую характеристику. Всегда придерживаясь правды жизни, Ельскис иногда лишь едва заметно идеализировал лицо или выражал в нем романтическое воодушевление, в зависимости от характера портретируемого. Среди удачных работ следует назвать портрет попечителя университета князя А. Чарторыского (*илл. 228*), графа Евстахия Тышкевича, профессоров А. Лебрэна, Иоахима Хрептовича и многих других профессоров, чьими изображениями был украшен Колонный зал Вильнюсского университета и другие его помещения.

Кроме бюстов и портретных медальонов, Ельскис выполнял надгробия строго классицистического характера (ректора Е. Стройновского в костеле св. Иоанна, епископов Я. Н. Коссаковского и Ф. Вавжецкого в Вильнюсском кафедральном соборе, семьи Рёмерисов в Тракайском костеле и др.) и декоративные барельефы на мифологические сюжеты («Венера и Адонис», «Геракл в борьбе с гидрой») или на темы современной истории («Реорганизация Вильнюсского университета в 1803 году», «Подписание мирного соглашения в Париже в 1814 году»). Эти композиции отличались четкой и ясной формой, в них скульптор следовал древнегреческим образцам, однако в трактовке складок одежд допускал свободное, даже живописное решение. Самым значительным является барельеф, украшающий фронтон Евангелическо-реформатской церкви в Вильнюсе, сохранившийся частично и поныне (кинотеатр «Хроника»).

Ельскису принадлежит заслуга в воспитании целого поколения скульпторов, таких, как Р. Слизенюс,

Г. Дмахаускас, К. Боричевскис, И. Островскис и другие, многим из которых из-за неблагоприятных условий жизни на родине пришлось работать за ее пределами. Кроме профессиональных скульпторов, лекции Ельскиса посещали и студенты живописцы, например В. Смакаускас, создавший очень интересные фигуры апостолов св. Петра и Павла для костела в Мелагенайе, а также ряд портретных медальонов.

Другим известным учеником Лебрэна был И. Цейзикас, работавший исключительно в мелкой пластике, а также над различными бытовыми керамическими изделиями. Значительную часть своей жизни Цейзикас провел в Сибири, куда был сослан в 1821 году и где продолжал свою творческую деятельность, живя в Тобольске, Верхнеудинске, Иркутске, и, если верить свидетельству современников, многие работы создал на каторге. Жанровая скульптура Цейзикаса была очень популярна среди демократических кругов Сибири. Историк С. Максимов свидетельствует: «...работа Це[й]зика для сибиряка является предметом серьезного значения и высокой цены в нравственном и материальном значении слова...»[63] К наиболее удачным его созданиям относятся рельефы на сюжеты окружающей жизни, передающие почти с документальной точностью изображаемые предметы: «Автопортрет в тюремном заключении», «Мать у колыбели» *(илл. 229)*, «Копи в Акатуе». Пластическая форма в его рельефах, несмотря на наличие мелких деталей, решена точно, ясно, выразительно и отвечает всем требованиям классицистической эстетики, тогда как сюжеты взяты непосредственно из самой повседневности.

Верность передовым революционным идеалам времени привела в изгнание и другого талантливого литовского скульптора Г. Дмахаускаса, который только начал занятие скульптурой у Ельскиса в Вильнюсе, профессиональное же мастерство приобрел в эмиграции (в Париже с 1843 и в Лондоне с 1851), где скрывался за участие в национально-освободительном движении. Интересно, что одну из первых своих работ — медаль, посвященную галицийским событиям 1846 года, он создал после того, как побывал в австрийской тюрьме за участие в этих событиях. С 1852 года живет в Филадельфии и работает под именем Генри де Саундерса; здесь же выполняет ряд бюстов виднейших революционных и политических деятелей: Т. А. Джефферсона, М. Ж. Лафайета, Т. Костюшки, Д. Букэнэна и других (Вашингтон, Капитолий), а также памятник полководцу К. Пулавскому для города Саванна и прекрасное надгробие своей жене и детям (кладбище в Филадельфии).

В 1860 году Дмахаускас возвращается в Литву и работает над портретами, памятниками (Варваре Радвилайте), скульптурами религиозного содержания, из которых сохранилось лишь одно алтарное изображение св. Владислава в кафедральном соборе Вильнюса. Кроме того, он занимается мелкой пластикой и медальерным искусством.

В своих произведениях скульптор выражает определенные позиции романтизма, особенно в живописной шероховатой трактовке поверхности скульптуры, в динамике движения и осанке фигуры, в экспрессии воодушевленных лиц и импульсивных жестов, в богатых, развевающихся складках одежды и так далее.

226. В. Смакаускас. Иллюстрация к поэме И. Крашевского «Витолио Рауда». Ксилография. 1846 г.

227. В. Смакаускас. Иллюстрация к поэме И. Крашевского «Витолио Рауда». Ксилография. 1846 г.

228. К. Ельскис. Бюст князя Адама Чарторыского. Патинированный гипс. Первая половина XIX в.

Возвратившись на родину, Дмахаускас включился в активную подпольную организацию восстания 1863 года, во время которого героически погиб в лесах Дисненского уезда.

Учеником Ельскиса был работавший в области рельефного портрета Р. Слизенюс (Слизень), резцу которого принадлежит более ста медальонов с изображением современников *(илл. 230)*. Слизенюс обладал обостренным видением индивидуальных особенностей лица, которые иногда доводил до шаржа. Этому способствовала оригинальная трактовка пластических форм — использование небольших плоских поверхностей с острыми гранями, что придает его работам особую экспрессию и подчеркивает тектонический строй головы.

В рассматриваемый период в Литве работает еще целый ряд скульпторов, занятых главным образом в области монументально-декоративной скульптуры: Ф. Андриолли, П. Смакаускас (декоратор дворца генерал-губернатора в Вильнюсе), Пульман, выполнивший ряд фигурных скульптур для костела в Судерве, Л. Пампалони, создавший два превосходных надгробных памятника в мраморе для Тышкевичей в Раудондварисе, Ю. Казлаускас, автор надгробий.

В первой половине XIX века литовская скульптура, так же как и живопись, проходит путь от барочных традиций через формы своеобразного сдержанного классицизма до романтизма. При этом она избегает программных крайностей каждого из стилей, оставаясь более всего верной правде жизни. Кроме того, скульптура постепенно освобождается от довлеющей роли архитектуры, становится автономной. К сожалению, в силу ряда обстоятельств этот процесс не приводит искусство скульптуры в Литве к большим достижениям. Ее содержание заметно скудеет, и она снижается до роли кабинетного украшения.

В связи с политическими и административными изменениями декоративно-прикладное искусство Литвы первой половины XIX века следует рассматривать в совершенно другом географическом и национальном аспекте по сравнению с предыдущими эпохами. В свое время магнаты и крупное дворянство Великого княжества Литовского, владея огромными землями как в Литве, так и в Белоруссии и на Западной Украине, создавали мануфактуры в тех местах, где имелась на месте сырьевая база, а именно: фабрики фарфора и фаянса—на землях Украины (Корец, Барановка, Тележаны, Жолква, Кореличи, Горохово), стекла и шелковых тканей — в Белоруссии (Уречье, Налибоки, Слуцк, Городница, Слоним, Брест, Бела). В Литве находились более мелкие предприятия тех же владельцев (Шауляй, Биржай, Кедайняй, Стравеникай и др.). В Вильнюсе концентрировалось производство суконных и льняных тканей. После административных перемен, особенно после упразднения культурной автономии Вильнюсского учебного округа в 1832 году, общность культурных традиций стала постепенно разрушаться. Однако они сохранялись и были еще довольно живы до середины века. Так, Литва продолжает широко пользоваться украинскими и белорусскими изделиями из фарфора, фаянса, стекла, чугунным литьем и художественным текстилем. Одновременно и в самой Литве создается все больше мелких мастерских, производящих изделия этого же профиля. Но они большей частью оказываются недолговечными, не выдерживая конкуренции с крупными мануфактурами или будучи конфискованными царской администрацией.

На развитие и характер ремесел и мануфактур Литвы первой половины XIX века значительно воздействовали и социально-экономические сдвиги (рост капиталистических предприятий и обострившаяся политическая обстановка). Усиливающаяся конкуренция между мануфактурами, цеховыми ремесленниками, крупными и мелкими предприятиями вызывают падение общего художественного уровня. На качество художественных изделий оказывала влияние и сравнительно быстрая смена стилевых направлений.

В эпоху классицизма производство мебели в Литве стремилось сохранить гармоническое сочетание со стилевыми формами архитектуры; в некоторых случаях выполнялась мебель, подражавшая формам античности (во дворце в Павлове у графов Шуазель-Гуфье). Господствующим, однако, стал стиль бидермейера. Его ценили прежде всего за удобство и простоту форм,

придававших интерьеру уют и интимность. Популярен был бидермейер не только в городе у зажиточной буржуазии, но и в дворянских имениях и даже в некоторых дворцах магнатов, хотя последние продолжали импортировать мебель целыми составами из модных мастерских Западной Европы. Особой популярностью у литовских магнатов пользовалась мебель английского производства в стиле мастеров Адамса или Чиппендейля.

Стиль бидермейер приобрел в литовской мебели чисто местное своеобразие и воцарился как в мастерских цеховых столяров, так и в дворянских мануфактурах. В силуэте мебели применяются почти исключительно плавные линии, сочетающиеся с ясным конструктивным решением. Самым излюбленным материалом стала карельская береза («чечотка»), иногда украшенная небольшими вставками черного дуба, бронзовыми оковками, ручками и очень тактично примененной орнаментальной резьбой. С приходом ампира в бронзовых оковках появляются орлы, венки, египетские сфинксы и драконы, но ненадолго, уступая место более скромным мотивам. О популярности бидермейера в Литве свидетельствует то, что он удерживался в интерьере вплоть до начала XX века как в городе, так и шляхетских поместьях. Параллельно с бидермейером в Литве распространяется стиль «Луи-Филипп», который несколько модифицировал формы литовского бидермейера, отличаясь от него тем, что вместо березы применялось красное дерево, а формы были еще более плавными, закругленными, витиеватыми.

Следует отметить рост и расширение производства цеховых ремесленников и все более усовершенствуемый художественный уровень изделий. Зажиточные ремесленники со временем создают собственные предприятия и успешно конкурируют с мануфактурными заведениями.

Художественный текстиль, особенно изобразительного характера, в переходе от барокко к классицизму очень мало подвергается стилевым изменениям. Это касается и способов его применения в декорации интерьера. Несколько более видоизменяется композиционный строй и характер используемых мотивов, как сюжетных, так и орнаментальных. Орнаменты становятся мельче, приобретают более натуралистический характер, укладываются в спокойный тектонический строй. Цветовые сочетания делаются спокойнее, сводятся в определенную гамму, преимущественно холодную. Цвета подбираются светлые, пастельные, тонко сгармонированные. При этом все шире вводятся мотивы народного орнамента, довольно удачно сочетаемые с мотивами профессионального ткачества.

Социальная дифференциация, конечно, определяет превалирование тех или других стилевых явлений. Магнатская верхушка предпочитает богатые и самые модные импортные изделия французского, голландского, иранского или даже китайского происхождения, тогда как среднее дворянство и буржуазия довольствуются изделиями отечественными. Текстильное производство в данный период по сравнению со второй половиной XVIII века сокращается, а художественный уровень тканей снижается. Особенно это отразилось на гобеленах, которые приобретают примитивный характер (мастерская гобеленов в Байсогале). Несмотря на заметный упадок, мануфактурные мастерские

229. И. Цейзикас. Мать у колыбели. Терракотовый рельеф. Первая половина XIX в.

230. Р. Слизенюс. Томаш Зан. Гипсовый рельеф. Первая половина XIX в.

художественного текстиля в Литве и тогда составляют главный творческий очаг. Изделия цеховых текстильщиков имели исключительно народный характер и почти ничем не отличались от крестьянских тканей (скатертей, рушников).

Интересно заметить, что в области одежды как в дворянской, так и в городской среде в это время противоборствуют две моды: одна часть общества следит за модами Европы, другая, патриотически настроенная, считает своей обязанностью держаться традиционной национальной одежды, так называемой «сарматской», состоящей из длинных жупанов, кунтушей, слуцкого типа золотистых поясов, конфедераток.

Художественная керамика — изразцы и столовая посуда — в Литву поставлялась украинскими заводами, имевшими в Вильнюсе постоянные фактории. На базе местного сырья в самой Литве производилась посуда более дешевая и простых форм. Художественный характер этих изделий был близок традиционной народной керамике, хотя цеховые гончары стремились, естественно, не отставать от новых стилевых образцов и достигали совершенного технического исполнения. (Об этом ярко свидетельствуют керамические изделия И. Цейзикаса, ясных классических форм и безупречного технического исполнения.) Вильнюсские гончары славились своими изразцами с богатой орнаментацией. В сотрудничестве с архитекторами М. Кнакфусом, М. Шульцасом, А. Подгорским-Околовым они изготовляли целые комплекты печей и каминов, строго выдержанных в классицистическом стиле. Особенно ценились изделия крупнейших керамических мастерских, таких, как мануфактура Плятеров в Краславе, заводы М. Новицкого и Ф. К. Боретиего в Вильнюсе.

Художественное стекло, подобно керамике, в большом количестве импортировалось, главным образом из Белоруссии — Уречья и Налибок. Некоторые сорта стекол выполнялись в Вильнюсе, например на заводе Виттгенштейнов и цеховыми мастерами. Последние особенно искусно шлифовали и гравировали мелкое столовое стекло. Иногда в небольших мастерских вильнюсских стекольщиков производились интересные опыты как технологического, так и художественного характера: например, вручную выплавлялись маленькие фигурки людей и зверей из цветного стекла или изготавливались из цветного стекла волокно и бисер, широко используемые в модной дамской галантерее: портмоне, кисеты, сумочки, обложечки к лорнетам, зарукавки и т. п.

Среди многих цеховых художественных ремесел в первой половине XIX века отстояли свои позиции перед промышленным производством ювелирное и кузнечное дело, изготовление часов, оружия, бронзовых и оловянных изделий, литье колоколов, обработка кожи, резьба по дереву и токарное дело. Однако все более сокращавшийся круг заказчиков и потребителей уникальных художественных вещей привел к необходимости выпускать изделия на широкий рынок, что не могло не привести к падению общего художественного уровня продукции.

Мастерство ювелиров вильнюсского и каунасского цехов издавна было образцовым во всей Восточной Европе. Их изделия отличались творческой фантазией и незаурядным вкусом. В первой половине XIX века по экономическим обстоятельствам оно переживает

231. Мемориальный столб с часовенкой. Середина — вторая половина XIX в.

232. Пьета. Раскрашенная деревянная скульптура из деревни Неверяй уезда Рокишкис. XIX в.

233. Скорбящий Христос. Раскрашенная деревянная скульптура из деревни Чеконис уезда Утена. XIX в.

сильный упадок. Возможно, в этом повинно отсутствие условий для быстрой перестройки производства на выполнение вещей строгого классицистического стиля со скупой орнаментикой. Мастера довольствуются копированием импортных образцов, а в случае ответственных заказов для создания проекта привлекают архитектора (К. Подчашинскиса) или скульптора (К. Ельскиса).

Такой же кризис переживает художественное литье колоколов, бронзовых изделий или оловянной посуды, продолжавшее, однако, хоть и в ограниченном объеме, свои творческие традиции. «Последним могиканом» литья колоколов в Вильнюсе является династия Венеров (дед Иоанн Самуил, сын его Даниелюс и внук Болесловас). Другая небольшая мастерская, отливавшая колокола, существовала в Варняе. В этой области все еще сохранялись художественные традиции барокко. Большое воздействие оказал классицизм на форму оловянной посуды. Изделия же из бронзы и латуни, особенно такие, как люстры, подсвечники, дверная и мебельная ковка и прочее, поскольку в их создании принимали участие архитекторы, уже вполне отвечают ампиру.

Искусство книжного переплета в это время утрачивает свои художественные традиции. Уже немногие цеховые переплетчики могут выполнить изделия, отвечающие требованиям классицизма, понять прелесть простоты и благородных пропорций; показать естественную красоту красного, зеленого или черного сафьяна, тактично окаймленного золотым тиснением и обогащенного в центре мелким акцентом герба или суперэкслибриса владельца книги.

234. Св. Юргис. Раскрашенная деревянная скульптура из деревни Вилкайчю Тельшайского уезда. XIX в.

Высокохудожественные традиции во всех областях художественных ремесел нагло вытесняет дешевая массовая продукция. Волчьи законы капиталистической рентабельности и наживы приводят к полному упадку художественных ремесел Литвы в середине XIX века.

В первой половине XIX века у литовского крестьянства укрепляется социальное и национальное самосознание. Происходит этот процесс под воздействием все более активного участия в политической жизни (восстания 1794, 1830—1831, 1863), а также отдельных случаев перевода крепостных крестьян на чинш (оброк), что дает им возможность получить образование в приходских школах и даже нередко открывает дорогу в университет [64]. Названные обстоятельства, несомненно, способствуют и расцвету его творческой инициативы в области искусства.

Пользуясь все еще исключительно натуральным хозяйством и издавна сложившимся методом производства, крестьянство необходимые орудия труда, предметы быта и искусства изготавливает по-прежнему домашним способом из местного сырья. Это не препятствует, однако, обогащению народных ремесел и всего народного творчества новыми техниками, новыми элементами декора, материалами, даже конструкциями.

В народной архитектуре в основном бытуют старинные традиционные формы деревянного зодчества.

Литовская крестьянская усадьба, свободной и разнообразной планировки, состоит из жилого дома, амбара, хлева, гумна и бани, щедро обсаженных цветами и деревьями. Постройки ее отличаются большим многообразием и чисто местной особенностью — высокими крышами. Общественные здания — заезжие дворы, харчевни, приходские дома, костелы и часовни, воздвигаются на видном месте. В целом это зодчество отличается монументальной лапидарностью форм.

Разные экономические условия жизни способствовали усилению региональных различий в народном строительстве и особенно в декоративном убранстве и планировке усадебного ансамбля [65].

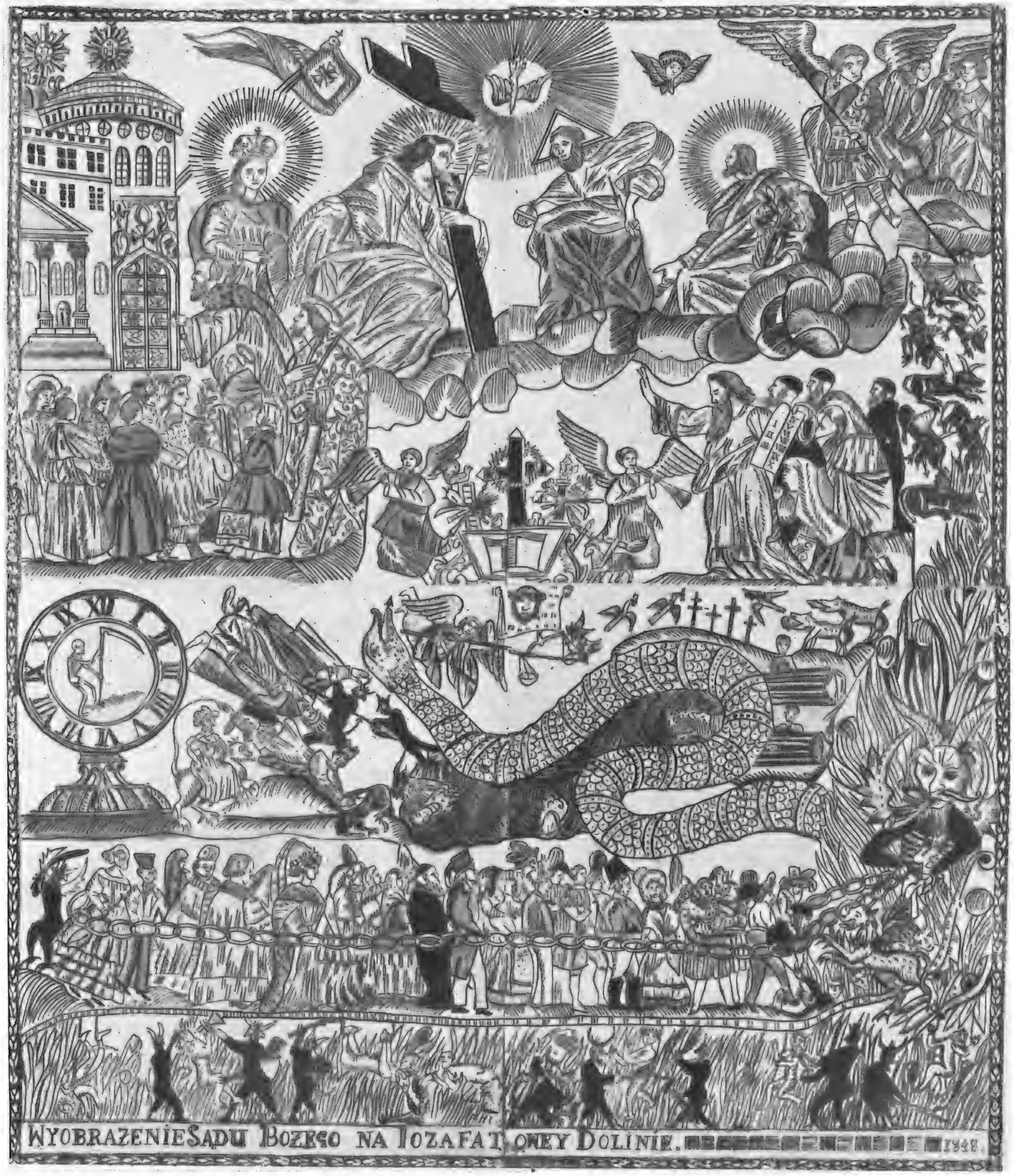
Общее усовершенствование в этой области творчества идет по пути некоторого технического новшества: все чаще применяется стекло в окнах и увеличиваются их проемы; выводят на крышу печные трубы, появляются дощатые полы. Одновременно повышается и декоративное убранство; под влиянием шляхетских поместий крестьянская хата приобретает небольшое крыльцо, впоследствии все пышнее украшаемое резьбой. Творческая инициатива крестьянского зодчего очень четко и богато проявилась в декорировке внешнего облика хаты и амбара. Подчас экстерьер украшается резной ажурной орнаментикой (коньки, наличники, ставни, крыльцовые порталы и т. д.).

В известной мере выйти за пределы традиции крестьянских зодчих побудили распространившиеся в XIX веке среди местной прогрессивной интеллигенции идеи — улучшать, реформировать крестьянское строительство. Богатые меценаты (Тизенгаузы, Хрептовичи, Коссаковские, Карписы, Бжостауские и др.) поручали создавать проекты крестьянских дворов известным архитекторам, ориентируясь на голландскую или швейцарскую сельскую архитектуру. Архитекторы-люби-

235. Масленичная маска из деревни Жасайчяй Шауляйского уезда. XIX в.

236. «Св. Анна с Марией». Литовская лубочная картинка из часовни в деревне Гейджяй. Раскрашенная ксилография. Первая половина XIX в.

237. «Св. Юргис». Литовская лубочная картинка из Жемайтии. Раскрашенная ксилография. XIX в.




238. «Страшный суд». Литовская лубочная картинка. Раскрашенная ксилография. 1848 г.

тели (М. Богушис, К. Красаускас, Г. Бальчаускис[66], С. Черскис) предлагали проекты дешевых, экономичных и удобных построек, исходя из народных традиций и наличия дешевых местных материалов.

Влияние классицизма сказалось лишь на некоторых постройках общественных зданий (корчмы, заезжие дворы, храмы).

Богатство своей фантазии, изысканный вкус, умение сочетать новое с традиционным народные литовские зодчие как нигде обнаружили в малых формах архитектуры: воротах, конструкции и орнаментации приусадебных, придорожных и кладбищенских крестов и особенно столбовых часовенок, завершавшихся ажурными железными украшениями, сплетающимися из мотивов солнца, звезд, птиц, ужей — атрибутов, связанных с символикой древних верований литовцев *(илл. 231)*.

С архитектурой малых форм связана в основном наиболее яркая отрасль литовского народного искусства — деревянная скульптура на религиозные темы. Традиции ее восходят тоже к языческим временам. Позднее сюжеты ее изменились под влиянием католи-

ческой иконографии священного писания и испытали воздействие профессиональной скульптуры разных стилей, особенно готики и барокко. В XIX веке народная литовская скульптура переживает расцвет. Ее можно рассматривать как своеобразную национальную школу, приобретшую почти единую, монолитную систему художественных форм. Отличительной чертой этой школы является острота восприятия и пластического выражения действительности; персонажи святых перевоплощены в характерный крестьянский типаж со всеми отличительными особенностями социальной и этнической характеристики — в метко схваченной осанке и движениях, в характере одежды и прочих атрибутах. В экспрессивной выразительности лиц святых, иногда очень глубокой, крестьянский скульптор выражал собственные горести, настроения и мечты, словом, все переживания нещадно эксплуатируемого крепостного землепашца, хранящего и в беде чувство человеческого достоинства и нравственного превосходства. Будь то Христос — скорбящий в темнице (*илл. 233*) или привязанный у столба и истерзанный палачами или умирающий на кресте, будь то пахарь или сеятель св. Исидорий, Богоматерь в расцвете сил с младенцем или окаменевшая от боли с телом сына на коленях («Пьета», *илл. 232*) или воин св. Юргис (св. Георгий). Беспощаден народный мастер к своим обидчикам, предстающим в образах жестоких палачей, фарисеев, алчных таможенников, а также разнородных чертей, которые тоже олицетворяют человеческие пороки.

Что касается художественной формы, то она составляет определенную стилевую систему, в которой простота и искренность выражены в лаконичной трактовке общей массы, а акценты впечатляющей экспрессии тактично распределены и обогащены ритмом форм почти музыкальной гармоничности. Но иногда экспрессия полностью господствует во всей композиции скульптуры, выражая ее драматизм или динамику, и тогда фантазия народного художника приобретает большую свободу. Как правило, она рассчитана на фронтальную точку зрения и богато расписана, что увеличивает силу ее выразительности (*илл. 234*). Литовской крестьянской скульптуре чужда какая-либо идеализация. Это искусство, как почти все остальные области народной художественной деятельности в рассматриваемое время, развивается совершенно обособленно от профессионального искусства господствующих классов, находя собственный путь эволюции.

Особой формой крестьянской скульптуры являются маски, предназначенные для масленичных обрядов. Они еще экспрессивнее и выразительнее фигурной скульптуры, более остры в социальной и этнической характеристике, более богаты в стилевом разнообразии. Во многих из них чувствуются отголоски древнегреческих театральных масок (*илл. 235*).

В орнаментальной резьбе, украшавшей предметы быта, мебель и орудия труда, традиции прежних эпох столь сильны, столь всеобъемлющи, что почти невозможно различить, что нового внес в эту область XIX век.

Творческие традиции прежних эпох развивает не менее яркое, чем скульптура, искусство ксилографического лубка, достигшего в данный период своего высочайшего расцвета. Подобно фигурной скульптуре,

239. Крестьянская одежда из Жемайтии. XIX в.

лубок изображает религиозные сюжеты и образы, в основе которых лежат заимствованные образцы профессионального искусства времени расцвета барокко (не позднее первых десятилетий XVIII в.). Однако народный мастер толкует их по-своему, переводит грубоватым и экспрессивным рисунком на совершенно отличный от оригинала язык обрезной гравюры на дереве. Главным творческим достоинством этих гравюр является художественная форма, динамичная композиция, густота и сочность штриха, его экспрессивное применение и редкое богатство декоративных решений. Последнее еще усиливается раскраской гравюр от руки или по шаблонам иногда довольно яркими и пестрыми цветами (*илл. 236, 237*). Именно поэтому, помимо некоторых явных отзвуков барокко, очень трудно различить пройденные литовским лубком исторические этапы.

Главные творческие очаги производства литовских ксилографических лубков находились в Жемайтии, но распространялись они по всей Литве и даже за ее пределами.

Повествование о житии святого развертывается в нескольких изолированных клеймах или сведено в общую синхронизированную сцену, показывающую разные моменты происходящего события. Обычно в этих сценах подчеркивается моральный смысл. Однако главное здесь сливается с второстепенным, а для компактности композиции вводятся в пустые места декоративные цветы, звезды, солнце, пейзаж, архитектура и т. п. изображения. Типы героев, так же, как и в скульптуре, часто обретают актуальное и социальное звучание, особенно в таких сюжетах, как хождение по мукам, страшный суд (*илл. 238*) или в лубках, посвященных введению в Литве обществ трезвости.

Своеобразный стиль литовских лубков является столь монолитным и цельным в его характерной для примитивизма манере декоративности и экспрессии, что почерки отдельных мастеров трудно различить.

После подавления восстания 1863 года в Литве была запрещена всякая печать на родном языке, запрет коснулся и народного лубка.

Крестьянская религиозная живопись не столь богата и распространена как лубок и скульптура и совершенно отлична от последних по своему характеру: она более свободно трактует религиозные темы; ее образы — лирические, мечтательные, рисунок и живописная манера — нежная, избегающая резкостей; цветовая гамма приглушена и сознательно сведена к нескольким тонам, очень изысканно гармонизированным.

Несравненно более живая, яркая, богатая орнаментальными мотивами и разнообразная по композиции, чем иконопись,— живопись декоративная, которой украшаются двери, иногда экстерьер построек, сундуки для приданого, шкафы. Здесь господствует растительный орнамент, как подражающий разным натуральным цветам, так и фантастический, стилизованный. Самым типичным мотивом являются многообразные фантастические варианты цветка, сходного с лилией и тюльпаном, или разные фантастические букеты, переплетающиеся в росписи сундуков с символами, обозначающими счастливую семейную жизнь. Разнообразие красочных сочетаний, иное почти в каждой волости, создает множество вариантов.

Наиболее интересна роспись сундуков, имеющая два основных типа, различных и по технике и по стилю. В Западной и Центральной Литве бытует роспись, в основе которой угадывается ренессансный прототип; в Восточной Литве — изображения трафаретные, получаемые оттиском штампа, вырезанного из свеклы или картофеля в виде геометризованных мотивов цветов и листьев. Понятно, что и композиционная структура здесь разная. В Западной Литве господствует свободный живописный подвижный строй, тогда как в Восточной — композиция строгая, логически подчеркивающая конструкцию форм изделия, менее богатая вариантами. Здесь и сочетание цветов спокойнее, уравновешеннее.

Самая распространенная область литовского народного художественного творчества — ткачество. Оно сохранило древнейшие технические приемы и, главное, оригинальность мотивов орнамента и его композиционный строй. Художественный стиль тканей, очень своеобразный и богатый вариантами, подвергся незначительной исторической эволюции. Наиболее распространены были бесчисленные вариации геометрического орнамента, а также значительно стилизованные мотивы из животного и растительного мира.

Вместе с развитием текстильной промышленности в народное ткачество приходят все более усовершенствованные станки, позволившие изготовлять ткани с более разнообразными плетениями нитей и таким образом направить творческую фантазию мастеров в область обогащения фактуры. В употребление вошла также новая техника крашения нитей, дающая яркие, устойчивые цвета, что повлекло за собой обновление цветового звучания народных тканей. Во всем остальном народное ткачество остается неисчерпаемой сокровищницей узоров, мотивов, орнамента, композиционных построений, ритмов и колористических решений для искусства профессионального и промышленного.

Значительному обогащению в рассматриваемый период подверглась крестьянская праздничная одежда, особенно женская. Под влиянием дворянской и городской моды несколько меняется крой одежды, обогащается ее материал (кроме традиционных льна и шерсти, начинают употреблять хлопок, шелк, тюль, галёны, кожу), появляются новые способы ее украшения (вышивка гладью, сквозная мережка). Костюм завершается латунными и серебряными застежками, клямрами, фибулами, янтарными, стеклянными и коралловыми бусами.

Замужние женщины перестают носить повойник (нуометас) и заменяют его холщовым платком домашнего или фабричного производства. Тканый пояс продолжает играть все ту же важную роль в народном костюме.

Новшества и изменения в праздничной крестьянской одежде появляются неравномерно в разных районах Литвы, и тем самым усиливаются их региональные различия. Наиболее богатый и разнообразный костюм формируется в Сувалкии (юго-западная часть Литвы по левому берегу Немана), где проживали самые состоятельные крестьяне, ранее всех (в 1806) освобожденные от крепостничества. Самая интересная часть женской одежды — передник с характерной многоцветной композицией орнамента, основанного на мотиве лилии-тюльпана. Более скромной и традиционной одеждой пользовались крестьяне Дзукии (юго-восточная часть) и Жемайтии (северо-западная часть, *илл. 239*). Некоторые изменения происходят в одежде Аукштайтии (центральная и северо-восточная части) и в Малой Литве (окрестности Клайпеды).

Крестьянское художественное творчество не ограничивается вышеупомянутыми областями и техниками. Значительное распространение и богатую традицию имело вязание поясов, резьба по дереву, кузнечное дело, керамика, роспись пасхальных яиц и прочее.

# ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ

В результате третьего раздела Речи Посполитой белорусские земли были окончательно включены в состав Российской империи. Таким образом был положен конец многовековому господству польско-литовских феодалов на территории Белоруссии. Одновременно с этим были значительно подорваны позиции католицизма, препятствовавшего сближению белорусской культуры с русской. Однако освобождение из-под власти польских панов не принесло белорусскому народу социального и национального освобождения. Царское правительство и местные феодалы по-прежнему эксплуатировали и угнетали белорусский народ.

Бесправие и угнетение широких народных масс, обнищание крестьян, упадок экономики вызывали брожение в среде белорусской дворянской интеллигенции, передовая часть которой разделяла взгляды декабристов. Деятели белорусской культуры, стремясь пробудить в народе чувство национального достоинства, всячески содействовали развитию национальной культуры. О тяжкой доле белорусского крестьянства писали Вл. Сырокомля, Я. Борщевский и другие поэты и историки. В среде передовой интеллигенции появляется интерес к изучению истории белорусского края. Известный историк и этнограф А. Киркор посвящает ряд своих трудов жизни и быту белорусского народа. Историк И. Крашевский в периодическом издании «Athenaeum», выходившем в Вильнюсе (Вильно), уделяет большое внимание белорусскому искусству. Подавление движения декабристов и польского освободительного восстания 1830—1831 годов тяжело отразилось на развитии белорусского искусства и культуры. Многие представители прогрессивной части белорусского общества, в том числе и художники, принявшие участие в этих выступлениях, были репрессированы царским правительством. Иные вынуждены были эмигрировать.

К концу первой половины XIX столетия относится начало творческой деятельности крупнейшего белорусского писателя В. И. Дунина-Марцинкевича (автора либретто первой белорусской оперы «Селянка» на музыку известного польского композитора, уроженца Белоруссии Станислава Монюшко). В 1856 году в Вильнюсе, по инициативе Е. Тышкевича, открывается музей; в учреждении его деятельное участие принимают видные литовские, белорусские и польские культурные деятели: А. Киркор, А. Шемеш, Вл. Сырокомля (Л. Кондратович) и другие.

Особое место в развитии белорусской культуры и искусства первой половины XIX века занимает Вильнюсский университет, бывший до момента его закрытия (в 1832) главным очагом просвещения и распространения передовых, прогрессивных идей во всех западных губерниях. Здесь преподавали такие видные ученые, как историк Иоахим Лелевель, работы которого были отмечены К. Марксом, профессора естествознания Андрей Снядецкий, астрономии Ян Снядецкий и другие. При Вильнюсском университете были открыты кафедры искусств, получившие в литературе название Вильнюсской художественной школы (см. главу об искусстве Литвы). Эта школа в начале прошлого столетия, так же как и университет, была основным учебным заведением для западных областей Русского государства. Ее первые профессора — Ф. Смуглевич, Я. Рустем и К. Ельский оказали значительное влияние на общее направление творчества воспитанников школы, указали им путь правдивого, вдумчивого отношения к изображаемым явлениям жизни.

Вильнюсская художественная школа оставила заметный след в истории белорусского изобразительного искусства. Вместе с тем все большую роль в подготовке художников из Белоруссии первой половины XIX века начинала играть петербургская Академия художеств, куда устремлялась наиболее одаренная художественно молодежь. Русские художники не только обучали художников из Белоруссии, многие из них, наезжая в Белоруссию, часто оставались там на продолжительное время. Непосредственный обмен творческим опытом содействовал сближению белорусской художественной культуры с культурой русского народа.

Определенную роль в истории белорусского изобразительного искусства сыграла и деятельность Полоцкого иезуитского коллегиума, преобразованного в 20-е годы XIX века в Полоцкий кадетский корпус. В этом учебном заведении было хорошо поставлено преподавание изящных искусств — архитектуры, рисования и живописи, введенное еще в XVIII веке Г. Грубером

240. Б. Тышецкий. Дворец Рдултовского в Снове. 1827 г.

(см. т. 4). В Полоцкой академии начальные основы художественного образования получили многие белорусские, литовские и русские художники, в том числе В. Ванькович, И. Хруцкий, К. Боровский, Т. Бычковский, Р. Слизень, Ф. Толстой и многие другие.

Теснейшие культурные связи, складывавшиеся многие годы между народами Белоруссии, Литвы и Польши, общность их исторического развития подчас делают затруднительным определение принадлежности художника к той или иной нации. Ряд имен просто невозможно исключить из истории искусства как Белоруссии, так и Литвы, а подчас и Польши.

В начале XIX века развитие белорусского искусства в целом идет в русле классицизма, уступившего к 30-м годам место романтизму.

Пробудившийся в белорусском обществе XIX века интерес к судьбе своего народа, борьба за его национальную культуру направили внимание художников на изучение и изображение народных типов, быта, пробудили любовь к родной природе, что способствовало укреплению и развитию реалистических начал.

Включение Белоруссии в экономику России привело к активному развитию промышленности и росту городов. Возникла необходимость пересмотра слагавшихся веками градостроительных принципов. В основу новых генеральных планов легли внедрявшиеся повсеместно в России планы реконструкции и упорядочения застройки старых городов, отвечавшие принципу регулярной планировки русского классицизма. Отличительной особенностью этих планов были классическая ясность построения, целесообразность и симметричность. Необходимейшим компонентом каждого плана являлась городская площадь (находившаяся обычно на центральной оси), на которой располагались административные и культовые сооружения. Улицы и кварталы выпрямлялись, становясь удобными для сообщения жизненными артериями. Особенно заметно эти черты проявились в планировке городов Климовичи, Чаусы, Бабиновичи, Мстиславль, Велиж, Копысь, Сурож. Заново были спланированы с учетом сложившихся очертаний города генеральные планы Минска, Полоцка, Витебска *(илл. 242)*, Старого Быхова.

Очень часто при составлении генеральных планов учитывались наиболее примечательные сооружения, на которые были ориентированы городские улицы и площади. Так, например, при планировке города Гомеля основными ориентирами служили дворец Румянцева и собор Петра и Павла. От них в виде расходящихся в разные стороны лучей уходили центральные магистрали города. В Полоцке подобным ориентиром было здание Иезуитской академии. В городах все чаще особняки обращены фасадом на улицу, появляются дома, сооруженные по «образцовым» проектам. В отдельных случаях постройки еще сохраняют связь с архитектурой усадебных домов конца XVIII века и даже некоторые элементы барочного зодчества *(илл. 241)*.

Учитывая важное значение Белоруссии как опорного бастиона на западных рубежах России, царское правительство придавало исключительное значение строительству крепостей и оборонительных сооружений. Возводились заново и модернизировались старые; началось строительство Брестской крепости; были построены крепости в Бобруйске, Старом Быхове, Дриссе и других городах.

Однако наиболее заметным явлением в архитектуре Белоруссии этого времени, как и в XVII веке, следует считать дворцовое зодчество. Дворцовые здания в Белоруссии в эпоху классицизма отличает пространственный размах, некоторая приземистость и растянутость объемов, любовь к сочной светотени, явившаяся отзвуком эпохи барокко, значительно вынесенные фронтоны с колоннадой. В местном дворцовом строительстве немалую роль играли зодчие России, Литвы, Польши.

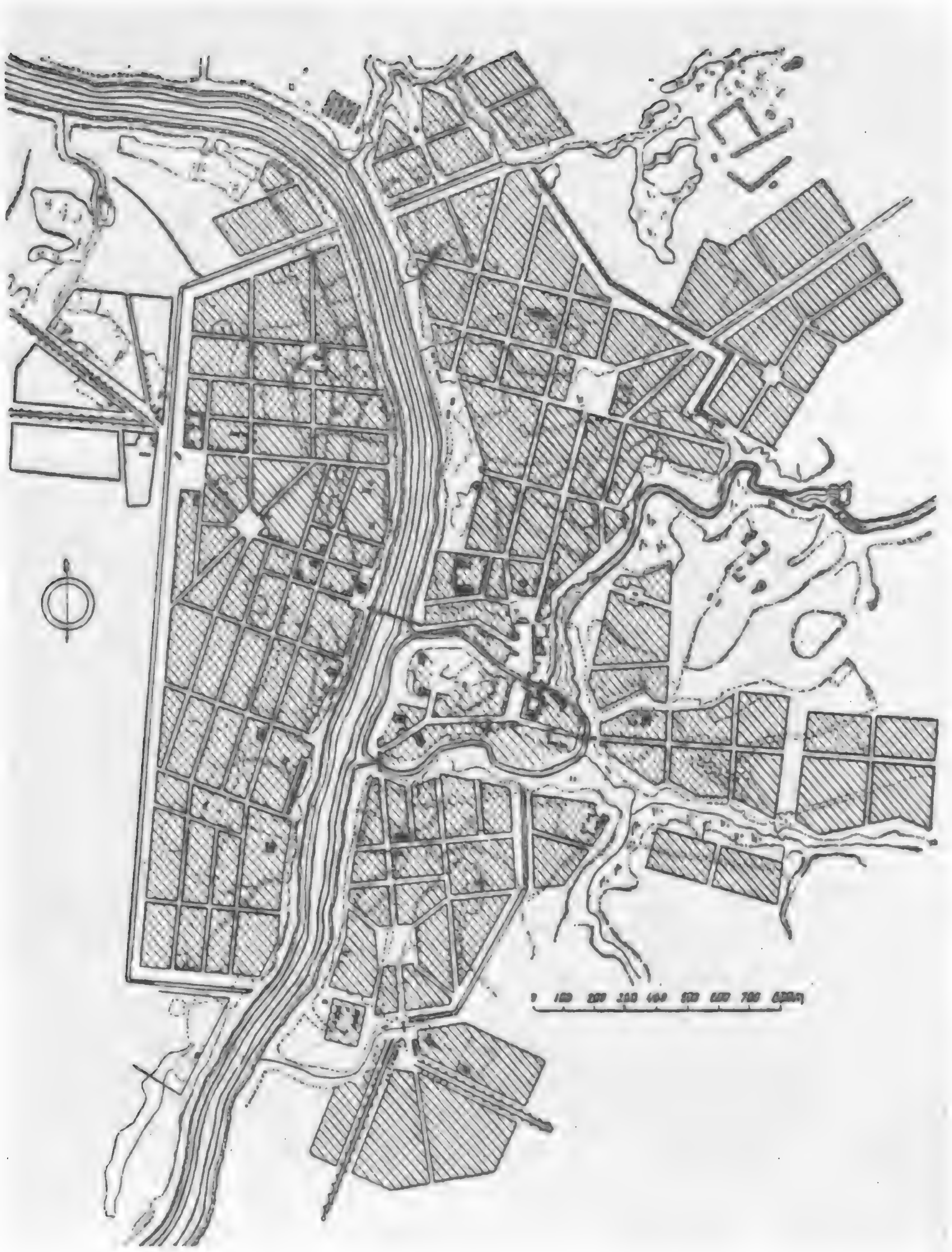
Наиболее крупные дворцово-парковые сооружения конца XVIII начала XIX века — дворцы в Гомеле, Снове и Жиличах. Здесь наиболее ярко выражены черты архитектурного стиля переходного периода от барокко к классицизму.

Дворец Румянцевых-Паскевичей в Гомеле был заложен в 1775 году на месте бывшего деревянного замка Чарторыйского. Возведение главного корпуса здания было закончено к концу XVIII века. В начале XIX века к нему пристроили два боковых флигеля, соединенных колоннадой, а в середине века при новом владельце замка Паскевиче построили башню, доминирующую в силуэте города.

Архитектура дворца проста и выразительна. Внушительный двухэтажный объем увенчан куполом. Главный фасад оформлен четырехколонным портиком коринфского ордера. Ему противостоят расположенные симметрично ризалиты с пилястрами того же ордера. Парковый фасад выполнен в виде развернутого шестиколонного портика, к которому примыкает большая открытая веранда. Внутренняя планировка дворца с двухсветным залом в центре — ясная, без темных переходов и неудобных коридоров. Внутри и снаружи здание богато декорировано элементами классической архитектуры.

Важная особенность гомельского дворца, проявившаяся главным образом в пристройках XIX века,— это тесная связь с окружающей природой. Колоннада ионического ордера, соединяющая флигеля, служит переходом от центрального здания к парковой архитектуре малых форм и декоративной скульптуре. В самом дворце находилась богатая коллекция живописи, скульптуры, народного и прикладного искусства.

241. Дом Багратиона в Волковыске. Начало XIX в.

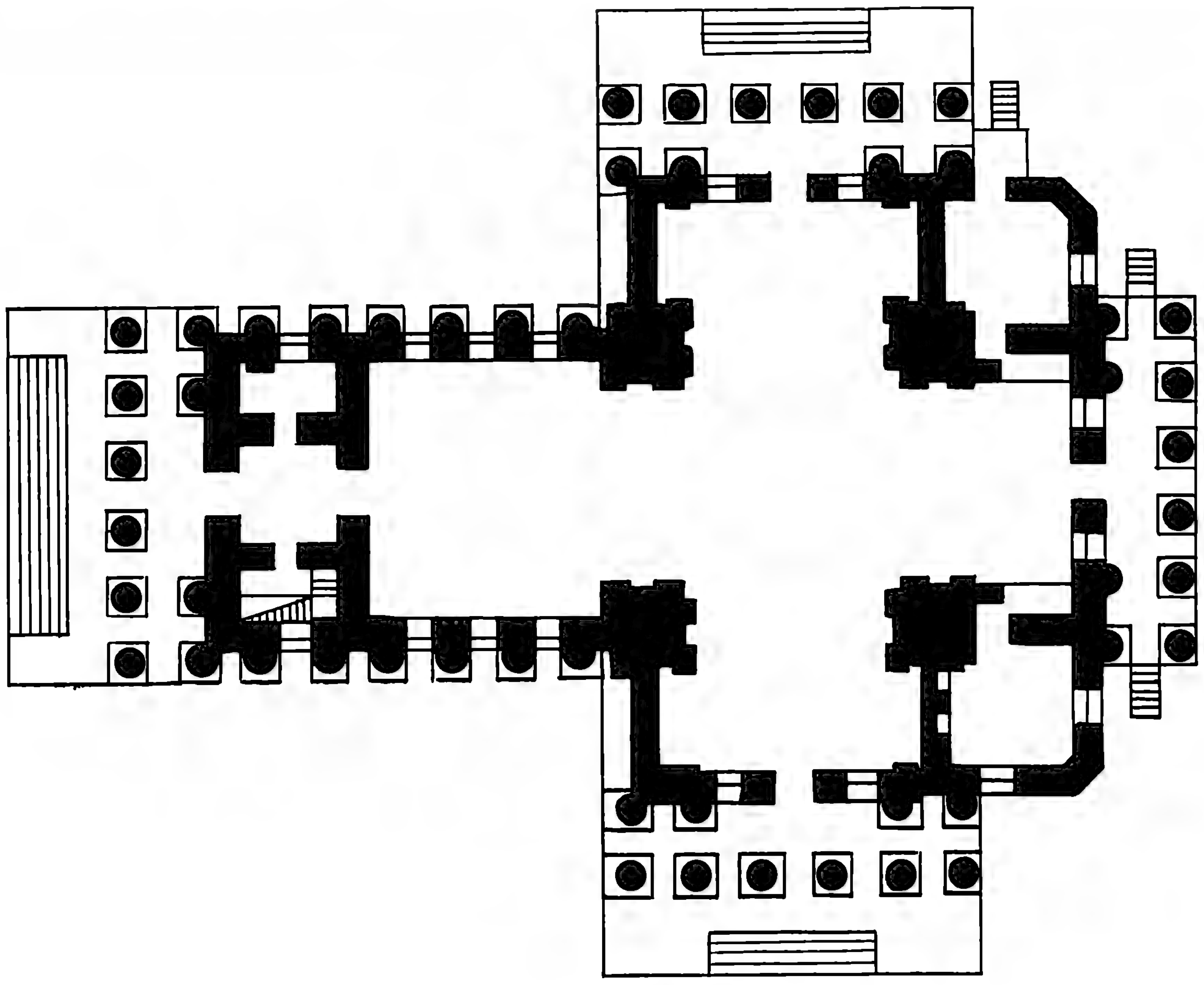


242. План Витебска. Начало XIX в.

243. М. Кларк. Собор Петра и Павла в Гомеле. 1809—1812 гг.

Дворец в Снове, выстроенный в 1827 году Б. Тышецким, представляет собой грандиозное сооружение протяженностью 140 метров *(илл. 240)*. Однако вытянутость здания не ощущается благодаря тому, что оно удачно расчленено разновысотными выступающими объемами. Главный вход оформлен изящным четырехколонным портиком ионического ордера, который доминирует во всей архитектуре здания. Подобный же портик, но несколько меньших размеров имеется и со стороны паркового фасада. Не менее изящны и выразительны ризалиты с трехчастными широкими окнами на два этажа, заканчивающимися полукруглой аркой. Архитектура здания несколько напоминает дворец Потемкина в Днепропетровске (архитектор И. Старов), что свидетельствует об известном влиянии архитектуры русского классицизма.

Подобно дворцу Румянцева в Гомеле, дворец в Снове был хорошо вписан в парковый ансамбль, разбитый по принципу регулярной планировки. Большое место в нем отводилось водному бассейну — системе каналов, образующих небольшие островки причудливой формы.



244. М. Кларк. Собор Петра и Павла в Гомеле. План

245. Михайловская деревянная церковь в Слуцке. Конец XVIII — начало XIX в.

246. В. Ванькович. Адам Мицкевич на горе Аю-Даг. 20-е гг. XIX в.

Автор дворца в Жиличах (под Бобруйском) — виленский архитектор К. Подчашинский. Главный фасад дворца, напоминающий в плане букву «П», богато декорирован колоннадой коринфского ордера с фронтоном и бельведером. В нем ясно проступают черты позднего классицизма. В начале XIX века были сооружены и два боковых флигеля дворца в Щорсах, выполненные в классическом стиле.

Не менее отчетливо проступают черты классицизма в строительстве церквей и костелов. Основным архитектурным памятником этого типа следует считать собор Петра и Павла в Гомеле, построенный по проекту архитектора М. Кларка *(илл. 243, 244)*. Заложен собор в 1809 году. На его строительство значительное влияние оказала архитектура собора Иосифа в Могилеве с ее тенденцией к архитектурной ясности и некоторой приземистости пропорций. Основным декоративным элементом внешнего оформления собора Петра и Павла являются портики с колоннадой дорического ордера и полуколонны, оживляющие его стены. В центре этого интересного сооружения, напоминающего в плане вытянутый крест с развитым трансептом и укороченным нефом, возвышается купол на высоком, с небольшими окнами барабане. Сочетание классического портика и купольного объема очень характерно для белорусского культового зодчества (костелы Иосифа в Лиде и в Щучине Гродненской области).

В деревянном культовом зодчестве Белоруссии на рубеже XVIII—XIX веков наряду с традиционными типами башенного храма появляются постройки, выполненные по образцам каменных храмов классицизма. Так, например, антаблемент, фронтон и деревянные колонны Троицкой церкви в Шклове (Могилевская область) или оформление входа и колокольни Михайловской церкви в Слуцке *(илл. 245)* напоминают каменные сооружения подобного типа, а архитектура деревянной Ильинской церкви в Гомеле и Троицкой в Ельске своим планом и расположением основных объемов непосредственно повторяет гомельский Петропавловский собор. Все это свидетельствует о том, что архитектура классицизма оказала большое влияние не только на каменное, но и на традиционное деревянное зодчество Белоруссии.

Крестьянское жилое зодчество Белоруссии известно по поздним постройкам, главным образом XIX века. Планировка крестьянской усадьбы была двух типов: веночной и погонной. Веночный двор образовывал замкнутое со всех сторон пространство, а погонный вытягивался в одну линию перпендикулярно улице. Преобладала двух- и трехкамерная планировка жилья. Дом рубился из бревен. Только редкие хозяева, главным образом на западе Белоруссии, делали постройки с брусчатыми стенами. Низкие срубы не имели фундаментов и накрывались двускатными или вальмовыми крышами из соломы или дранки. Маленькие волоковые окна часто не имели остекления и закрывались снаружи деревянными засовками.

Наиболее значительное место в изобразительном искусстве Белоруссии рассматриваемого периода занимает живопись.

В силу сложившихся исторических условий и особенностей географического положения Белоруссии в ее изобразительном искусстве перекрещивались разные стили и художественные направления. Тем не менее местная живопись приобрела и свои оригинальные черты. В общем русле развития различных стилевых поисков классицизма и романтизма она была связана с их демократическим крылом, и ее основные качества формируются в период нарастания национально-освободительного движения, под влиянием его передовых демократических идей.

247. В. Ванькович. Старый литовский шляхтич. Меццо-тинто Г. Людеритца. Вторая четверть XIX в.

Наиболее распространенным жанром живописи Белоруссии первой половины XIX века был портрет. Это объясняется повышенным интересом к человеческой личности, возникшим после войны 1812 года, когда идеи гражданственности и патриотизма прочно вошли в жизнь общества, а также настроениями, порожденными неослабевающей борьбой белорусского народа против социального и национального угнетения.

В портретной живописи, как и во всем изобразительном искусстве Белоруссии этого периода, можно отметить две тенденции развития. Первая идет от Виленской художественной школы, в которой реализм Смуглевича, Рустема был еще отчасти связан с традициями классицизма; вторая, окрашенная сентиментализмом и романтизмом, утверждается не без влияния творчества крупных представителей петербургской Академии художеств (Боровиковского и особенно Кипренского и Орловского), а также в общении с рядом

248. И. Хруцкий. В комнатах усадьбы художника «Захареничи». 1855 г.

польских художников, работавших в Литве и Белоруссии (например, Ю. Пешка). Налет сентиментализма и романтическая взволнованность стали неотъемлемой чертой произведений белорусских живописцев и особенно явственно обозначились после подавления восстания 1830—1831 годов.

Одним из наиболее известных портретистов, в творчестве которого наметились обе названные тенденции, был И. Олешкевич — художник, тесно связанный с жизнью передового общества Вильнюса и Петербурга. Первоначальное образование Олешкевич получил в Вильнюсской художественной школе, по окончании которой в 1803 году был отправлен для усовершенствования в Дрезден и далее в Париж. Большую часть своей жизни Олешкевич прожил в Петербурге, куда он переехал в 1811 году и где под воздействием демократических идей формировалось дальнейшее творчество художника, испытавшего впоследствии некоторое влияние романтизма.

Следует отметить необычайную работоспособность и плодовитость Олешкевича. В конце 20-х годов в Белоруссии им были написаны портреты графа Плятера, Генриха Ржевусского, семьи генерала Ольховского; в Петербурге — портреты Адама Мицкевича, пианистки Шимановской, Ярошевича, поручика Рыклевского и многих других, выполненные в стиле позднего классицизма и романтизма. Художественное наследие Олешкевича хранится в картинных галереях Москвы, Ленинграда, Минска, Кракова, Варшавы, Вильнюса и других. Многие работы разбросаны по частным собраниям и пока не выявлены. Среди имеющихся в Государственном художественном музее БССР работ Олешкевича особенно привлекателен «Групповой портрет» *(илл. 251)*, относящийся к раннему периоду его

249. И. Хруцкий. Портрет жены с цветами и фруктами. 1838 г.

творчества, изображающий на фоне условного пейзажа молодую даму с детьми. В этом портрете можно отметить, с одной стороны, естественное выражение обращенных к зрителю лиц, свободную, почти жанровую компоновку группы в целом; с другой — тщательно выписанные, почти античные драпировки, чисто академическую условную трактовку света, несколько идеализированные, напоминающие амурчиков лица детей.

Немалое влияние на развитие портретного жанра в живописи Белоруссии оказало наделенное чертами романтизма творчество польского художника Ю. Пешки, который в начале XIX века продолжительное время жил в Минске и Несвиже (в имении Радзивиллов). В минский период творчества Пешка написал портреты Мостовской, князя Александра Любомирского, Казимира Сапеги.

Говоря о живописи Белоруссии первого тридцатилетия XIX века, нельзя не упомянуть творчества художников Ф. Тулова и Главацких.

Имя крепостного живописца Тулова долгое время связывали только с Белоруссией. Безыскусная простота созданных им портретов, стремление изобразить все «как в жизни», искреннее отношение к модели находили отклик в произведениях других работавших в Белоруссии художников. Недавно Тулов был заново открыт [67], и стало известно, что большая часть его жизни прошла в Подмосковье и на калужской земле, и только в 40-е годы он работал близ Пропойска на Могилевщине в имении Бенкендорфов-Голынских, где занимался астрономией и написал портреты Лазаревичей (не сохранились). К сожалению, этот период деятельности художника остается пока наименее изученным.

Сын А. Гловацкого [68] И. Гловацкий, уроженец Минска, в 1807—1808 годах вместе с отцом оформлял там спектакли. Затем учился в Вильнюсском университете у Я. Рустема (1808—1812), под руководством которого выполнял декорации для местных театральных трупп: к опере Н. Цингарелли «Ромео и Юлия» (1810), Д. Россини «Итальянка в Алжире» (1826), к представлениям театра М. Моралевской (1811), к драме «Армида» по мотивам поэмы Т. Тассо (1825). С 1826 года продолжал деятельность театрального декоратора в Варшаве.

Во втором тридцатилетии развитие портретного жанра определялось творчеством воспитанников Вильнюсской художественной школы В. Ваньковича,

250. А. Шемеш. Портрет В. Сырокомли (Л. Кондратовича) 1854 г.

К. Рыпинского, А. Шемеша, П. Ётейко, Ф. Лукашевича и других. При всем различии творческих биографий этих художников объединяет одна общая черта — отход от классицизма, внимательное изучение натуры и основ реалистического рисунка, стремление к передаче психологического состояния своих героев.

В. Ванькович (см. главу об искусстве Литвы) родился в имении Калужницы под Минском. Начальное образование получил в Полоцком иезуитском коллегиуме и далее в Вильнюсской художественной школе у Рустема. В 1824 году был направлен в петербургскую Академию художеств, где сблизился с кругами передовой демократической молодежи. Был знаком с Пушкиным, Орловским, Мицкевичем. Ему, несомненно, были известны и работы О. Кипренского, творчество которого, по-видимому, оказало значительное влияние на молодого художника.

В петербургский период жизни Ванькович создал одну из лучших своих работ — «Адам Мицкевич на горе Аю-Даг» (20-е гг. XIX в. Национальный музей, Варшава, *илл. 246*). Великий польский поэт изображен в момент творческого вдохновения. Романтический порыв ощущается во всем — и в устремленном ввысь страстном взгляде, и в динамике позы, и в окружающем пейзаже. Портрет превосходно скомпонован и написан.

Кисти Ваньковича принадлежит множество прекрасных портретов его современников и друзей: поэта Горецкого (написан во время пребывания художника в Гродно), пианистки Марии Шимановской (написан в Петербурге), друга Ваньковича по Вильнюсскому университету Станислава Хаминьского и его жены Эмилии (написаны в Ошмянах), Горновской, урожденной Ванькович (написан в Смиловичах), минских магнатов князей Друцких-Любецких, четы Пусловских (написаны в Слониме), Росаловского, Пясецкого (участника тайного Общества филоматов, друга Ваньковича по Вильнюсскому университету), жены Пясецкого с детьми, автопортрет и много других.

Одновременно Ванькович обращался к изображению народных типов. Он создал портрет старого шляхтича (гравюрное воспроизведение находится в Художественном музее Литовской ССР, *илл. 247*). Обедневший дворянин (таких в Белоруссии в то время было много, они почти ничем не отличались от крестьян) изображен сидящим за столом в простом халате. Его черты исполнены кротости и доброты. Ваньковичу, несомненно, хорошо было известно творчество великого русского живописца В. Тропинина; влияние тропининских портретов видно в этом произведении.

Ванькович известен и как автор многочисленных портретов-миниатюр, например прекрасно выполненного на крышке табакерки автопортрета.

Воспитанник петербургской Академии художеств, уроженец местечка Улла Витебской губернии, И. Хруц-

251. И. Олешкевич. Групповой портрет. **1813 г.**

252. Я. Дамель. Возвращающаяся армия Наполеона на площади Ратуши в Вильне. Литография из «Виленского альбома» Й. Вильчинского. Первая половина XIX в.

кий вошел в историю русской живописи как мастер натюрморта. Внес он вклад и в искусство родной Белоруссии, где часто бывал, а последние годы жизни поселился и работал. На родине Хруцкий создал целый ряд портретов, характерных для художника круга Венецианова.

Значительный интерес представляет «Портрет жены с цветами и фруктами» (Государственный художественный музей БССР, *илл. 249),* написанный в 1838 году в имении «Захаревичи», недалеко от Полоцка. Здесь Хруцкий показал себя мастером живописного портрета на пленэре. Передавая рефлексы солнечного освещения, он добивается жизнерадостной, светлой гаммы, придающей портрету оптимистическое звучание. Художник умело подчеркнул и индивидуальные особенности портретируемой: ее худощавое лицо, несколько заостренный нос, внимательный взгляд больших голубых глаз, гладкие светлые волосы.

Особенно привлекательны семейные портреты и интерьеры художника *(илл. 248),* написанные в 50-е годы. Они несколько напоминают семейный портрет Шаховских, созданный художником Туловым. Та же непреднамеренная простота композиции, та же одухотворенность лиц. Вместе с тем групповые портреты Хруцкого строятся по типу жанровой композиции, он стремится объединить свои персонажи сюжетным действием.

В 50-е годы, по-видимому, был создан и «Портрет сына» (Государственный художественный музей БССР), в котором вновь подтвердились симпатии художника к простому, естественному образу жизни. Мальчик одет в обычную крестьянскую одежду, в руках у него корзинка. Весь его облик, доверчивый и спокойный, необычайно правдив и привлекателен. Внимательный, немного печальный взгляд свидетельствует скорее о настроении самого художника, чем о характере ребенка.

Несомненно, что период жизни на родине был наиболее плодотворным для Хруцкого-портретиста. Он часто посещал Вильнюс, Гомель, Витебск, где написал

портреты историка Н. Малиновского, писателя П. Янковского, С. Рёмера и многих других, отличающиеся убедительной передачей портретного сходства и прекрасно написанными аксессуарами. Композиция портретов незамысловата. Чтобы придать лицам большую рельефность, художник светом, чаще всего боковым, выделяет наиболее существенное. Некоторые лица изображены в три четверти.

Кроме натюрмортов, интерьеров и портретов, И. Хруцкий писал много пейзажей, однако авторство некоторых из них установить трудно, так как пейзажистами были и его братья Андрей и Евстафий Хруцкие, также окончившие петербургскую Академию художеств.

Творчество воспитанников Вильнюсской художественной школы А. Шемеша и К. Рыпинского некоторыми своими чертами и кругом изображаемых лиц близко творчеству И. Хруцкого. Шемеш запечатлел поэта Владислава Сырокомлю (Л. Кондратовича, *илл. 250*), Станислава Монюшко (карандаш, 1838, оба портрета в Художественном музее Литовской ССР), его жену с сыном, Теклю Янушкевич (1851, Национальный музей в Варшаве) и других. К. Рыпинским написаны портреты белорусского поэта Яна Борщевского (Художественный музей Литовской ССР), профессора Вильнюсского университета Михаила Бобровского.

Среди известных портретистов XIX века, выходцев из белорусских крестьян, имена С. Зарянко и К. Кор-

253, 254. Я. Дамель. Зарисовки из так называемого «Сибирского альбома»: «Калмык с лошадью», «Томас де Берваль, сосланный в Тобольск». Карандаш. Начало 20-х гг. XIX в.

255. В. Дмоховский. Ночное. 1854 г.

салина прочно вошли в историю русской живописи. И хотя эти художники почти всю свою творческую жизнь провели за пределами Белоруссии, они никогда не порывали связи с родиной. В своих воспоминаниях, письмах оба очень тепло отзывались о ней и стремились всячески способствовать развитию белорусского изобразительного искусства. Так, например, С. Зарянко в бытность свою инспектором и преподавателем московского Училища живописи, ваяния и зодчества оказывал большую поддержку ученикам из Белоруссии П. и Ф. Ходоровичам, В. Слендзинскому и другим.

Развитие исторического жанра в живописи Белоруссии этого периода имеет целый ряд особенностей. Несмотря на то что присоединение Белоруссии к России было реальным фактом, здесь еще долго сохранялись те идеологические наслоения, которые культивировались польской шляхтой на протяжении ряда столетий. В борьбе с царским самодержавием участники польского национально-освободительного движения, имевшего множество сторонников на территории Белоруссии, постоянно апеллировали к тем страницам истории, когда белорусские земли входили в состав Речи Посполитой. Не случайно поэтому темой исторических композиций многих художников были сюжеты из польской истории. Следуя традициям классицизма, художники очень часто обращались за сюжетом и к древнегреческой и древнеримской мифологии. Со своей стороны царское самодержавие поддерживало в исторической живописи те тенденции, согласно которым оно выступало в роли освободителя порабощенных народов.

Война 1812 года и последовавшее за ней движение декабристов наложили глубокий отпечаток на деятельность исторических живописцев. В историческую живопись, как никогда ранее, начинают проникать идеалы гражданственности, патриотизма и социального освобождения.

Наиболее крупным историческим живописцем Белоруссии первой половины XIX века, в творчестве которого отразились названные выше тенденции, был Я. Дамель. Родом он был из Елгавы (Митава, Латвия), учился в Вильнюсском университете у Ф. Смуглевича, с 1809 по 1820 год работал помощником Я. Рустема на кафедре живописи. Свою дальнейшую жизнь художник провел в Минске, за исключением годов ссылки в Сибирь (1820—1822) и кратковременного посещения Петербурга (1836). Дамель был культур-

256. Я. Суходольский. Штурм крепости Ахалцых в 1828 году. Около 1839 г.

ным и всесторонне образованным человеком. Воодушевленный свободолюбивыми идеями, он обращается к патриотическим темам из русской, литовской и польской истории, в чем, конечно, проявился также интерес к прошлому народов, среди которых он жил («Крещение Ольги», или «Крещение славян», «Смерть Глинского в темнице», 30-е гг., и многие др.). Одной из самых ранних работ этого плана была картина «Смерть магистра крестоносцев Ульриха фон Юнгингена в битве под Грюнвальдом», изображавшая победу русских (смоленских), литовских и польских полков над крестоносцами.

О демократизме взглядов художника также говорит созданная им в Минске композиция «Павел I освобождает Костюшку из неволи» (эскиз в Государственном художественном музее БССР), посвященная герою национально-освободительного восстания 1794 года.

В Литве и Белоруссии получили широкую известность его картины, рисунки и акварели, созданные под впечатлением лично пережитых событий войны 1812 года *(илл. 252)*. Сохранился эскиз к картине «Отступление через Березину» и акварель «Отступление французов через Вильнюс» (Художественный музей Литовской ССР). Содержание акварели свидетельствует о протесте художника против ужасов войны. Через занесенную снегом площадь города бредут усталые, озябшие, голодные люди. В движении пеших и конных наполеоновских солдат ощущается своеобразный тяжелый ритм. В людской сутолоке все смешалось. Трупы лошадей и тела изможденных и умирающих людей, искаженные лица — все это усугубляет трагизм зрелища.

О портретном мастерстве Дамеля можно судить по произведениям, хранящимся в музеях Вильнюса и других городов. К минскому периоду его творчества относятся портреты губернатора Гицевича, Е. Кобылинского, графа Константина Тышкевича, Оттона Хорвата. Для портретов этого периода характерны поиски в модели индивидуальных черт, эмоциональной выразительности, в некоторых случаях героизация образа, передающая присущий времени гражданский пафос, в чем, конечно, сказалось воздействие романтизма.

Еще в 20-е годы, находясь в Вильнюсе, художник много времени уделял изображению природы. Наиболее выразительны пейзажи, написанные в Минске: «Деревья под водой», «Мельница».

Сохранились бытовые зарисовки Дамеля с натуры, в которых с большой наблюдательностью запечатлена жизнь белорусского и литовского общества, а также сценки из быта ссыльных и малых сибирских народностей («Калмык с лошадью», «Сибирские татары», «Томас де Берваль, сосланный в Тобольск», *илл. 253, 254*).

Дамель много работал и как декоратор: украшал помещения массонских лож, оформлял празднества.

Широкой известностью у минской публики пользовались карикатуры Дамеля. Всегда острые и злободневные, они не щадили никого — будь то представители высшего или низшего сословий.

Дальнейшее развитие исторического жанра связано с именем уроженца Гродненщины Я. Суходольского — художника-баталиста, внесшего вклад в историю искусства не только белорусского, русского, но и польского народов. Будучи свидетелем и даже непосредственным участником многих войн, Суходольский посвятил ряд картин походам Наполеона, русско-иранской и русско-турецкой войнам, а также борьбе за независимость в Белоруссии, Литве и Польше.

Картины, изображающие эпизоды из русско-турецкой войны, были выполнены по заказу князя Паскевича. В 1839 году на академической выставке в Петербурге экспонировалось полотно «Штурм крепости Ахальцых в 1828 году» (Гомельский областной краеведческий музей, *илл. 256*). Оно имело заслуженный успех и было отмечено современной художнику критикой. Художник изобразил решающий момент битвы за овладение крепостью. Русские войска уже захватили последний бастион. В осажденной цитадели начались пожары. Ночное небо осветилось зловещим заревом, в свете которого видны колонны наступающих русских. Критика упрекала художника в излишней перегруженности его батальных композиций и в недостаточной выразительности художественных средств. Однако картины Суходольского ценны тем, что это документальное описание пережитых художником событий. Судя по ним, Суходольский не стоял в стороне от современности, хотя и не мог до конца разобраться в социальной сущности многих явлений.

В творчестве живописца нашла место и тема восстания 1830—1831 годов. На полотне «Сцена у околицы» (до войны находилось в Кракове) изображена окраина сожженного села и лежащий раненый повстанец, которому оказывает помощь хрупкая девушка. Эта группа помещена в центре картины на фоне одиноко торчащей трубы сгоревшего дома и выделена светом, все остальное погружено в полумрак. Создается впечатление упавшего на землю одинокого луча солнца.

Развитие бытового жанра также имело свои местные особенности. В картинах жанристов отразилась жизнь самых различных национальных и социальных групп белорусского общества.

К первым жанристам XIX века можно отнести уроженцев Белоруссии, воспитанников Вильнюсской художественной школы Т. Бычковского, Ю. Карчевского, жизнь которых рано оборвалась на чужбине.

Бычковский родился в Логойске в семье крепостного повара князя Тышкевича[69]. Художественное образование получил на средства князя сначала у Рустема, а в дальнейшем в Мюнхенской академии художеств (1836—1842), окончив которую, поселился в Венеции. Во время пребывания на родине и в Дрездене художник писал портреты своих соотечественников К. Княжевича и генерала Войчинского (*илл. 257*). Одна из немногих сохранившихся живописных работ Бычковского — портрет польского писателя Юлиуша Словацкого в юношеском возрасте (1831, Музей им. А. Мицкевича. Варшава). Пылкий, чувствительный образ поэта и общая динамическая композиция портрета позволяют отнести это произведение к разряду романтических. За границей он выполнил ряд бытовых композиций, среди которых много жанровых: «Жнец, острящий косу», «Девочка с разбитым кувшином», «Гадалка предсказывает судьбу», «Музыкант, настраивающий виолончель».

257. Т. Бычковский. Портрет генерала Войчинского. Литография Ф. Грюнвальда. 1836 г.

Другой белорусский жанрист Ю. Карчевский родился в Ошмянах, в семье адвоката. Будучи студентом Вильнюсского университета, он посещал уроки профессора Рустема и на Первой студенческой выставке один из немногих экспонировал две свои оригинальные работы.

По воспоминаниям современников, Карчевский очень любил произведения «маленьких голландцев», восхищался Тицианом, Рейсдалем, Тенирсом. Впоследствии многие его работы были отмечены влиянием творчества этих мастеров и принесли художнику европейскую известность. Его живопись, по определению А. Шемеша,

258. Н. Орда Заосье. Акварель. Вторая четверть XIX в.

259 К. Бахматович. Бытовые сцены. Литография по рисункам Я. Рустема. Начало 30-х гг. XIX в.

«напоминала живопись Теньерса» и также изображала сцены из народного быта. В 1824 году, окончив университет, Карчевский едет в Петербург, где изучает произведения русской и мировой живописи, знакомится с известным художником А. Орловским. В то время Карчевский создает лучшие свои произведения: «Скорая почта», «Еврейская корчма», «Еврейские похороны», «Евреи в дороге». Белоруссия входила в черту оседлости, где разрешалось жить еврейскому населению, и естественно, что жанристов привлекали жизнь и быт гонимого тогда народа. По мнению Вильчинского, эти работы «...своим колоритом, композицией, выразительностью образов покорили всех. Они были написаны широкой и смелой кистью».

С 1826 года Карчевский живет за границей — в Дрездене, Амстердаме, Париже; совершает поездки в Лондон и Рим, где вызывает восхищение критики выставкой своих пейзажей.

К. Кукевич, окончивший петербургскую Академию художеств, внес свой, хотя и скромный вклад как в литовскую, белорусскую, так и в русскую жанровую живопись. Его картины «Русские солдаты в деревне» и «Привал улан у переправы через реку» (обе — в ГРМ), «Корчма», «Бивуак» написаны в 30-е годы под впечатлением пребывания в Белоруссии. На обоих полотнах изображены типичные для тех лет бытовые сценки. Простота и естественность композиции удачно сочетаются с меткой социальной характеристикой персонажей. Художник не идеализирует своих героев. Солдаты у него — это те же крестьяне, одетые в мундиры.

Ряд картин бытового жанра был создан сыном известного польского поэта А. Горецкого — Ф. Горецким[70]. Воспитанник петербургской Академии художеств, один из лучших учеников К. Брюллова, Ф. Горецкий никогда не порывал со своей родиной и, живя большею частью вдали от нее, черпал сюжеты и героев для своих картин из жизни соотечественников.

Академическая строгость, некоторая сухость исполнения не заслоняют в его картинах реалистического, согретого живым участием к людям содержания. В 50-х годах на одной из академических выставок появилась картина Горецкого «Мать у постели умирающей дочери». Она покорила зрителей своим драматизмом. Сочувствием к обездоленным проникнуто и полотно «Слепой нищий с поводырем» (Художественный музей Литовской ССР), созвучное произведениям русских художников-передвижников.

Горецкий создавал и превосходные портреты, из которых наиболее известны портреты скульптора П. Клодта (ГТГ), К. Брюллова и отличающийся особым мастерством исполнения портрет Адама Мицкевича (1847).

Пейзаж в живописи Белоруссии первой половины XIX века занимал довольно видное место. Основной вклад в белорусскую пейзажную живопись рассматриваемого периода внес В. Дмоховский, родившийся в имении Самищи на Новогрудчине в семье мелкопоместного шляхтича. Первоначальное образование он получил в Вильнюсе у Рустема. После участия в польском восстании жил в эмиграции. Амнистия 1834 года позволила ему вернуться на родину и поселиться вновь в Самищах, навещая по временам Вильнюс. Современники художника в шутку называли его «Клод Лоррен вильнюсских околиц». В пейзажах Дмоховского хо-

260. М. Кулеша. Церковь на Коложе в Гродно. Литография. 1840—1850 гг.

рошо заметна эволюция от классицизма к романтизму, которую претерпело все искусство Белоруссии и Литвы названного периода. Если первые работы художника были еще несколько сентиментальны и элегичны, то в последующих — эти черты уступают место эмоциональности и поэтической приподнятости.

Из ранних произведений Дмоховского интересен пейзаж «Двор в Нагородовичах» («На родине», 1843, Художественный музей Литовской ССР), написанный в деревне под Новогрудком. Художник отступает от традиционных классических канонов, которые были еще сильны в живописи. В самом выборе сюжета сказалась привязанность и любовь к родным местам. Патриархальный уклад жизни небольшого шляхетского поместья передан очень правдиво. В картине изображен просторный двор, где под присмотром нянь играют господские ребятишки; здесь же вывешено для сушки белье, пасутся куры, по реке плывут гуси; вдали виден простой одноэтажный деревянный дом характерной белорусской сельской архитектуры. Все детали картины выписаны тщательно и любовно.

Романтичны пейзажи «Пожар в лесу» (1850), «Ночное» (1854, *илл. 255*, оба — в Художественном музее Литовской ССР). Особенно характерен последний, в котором художник эффектно сопоставляет два источника света — костер, озаривший фигуры пастухов и сгустивший тени деревьев, и свет луны, скользящий по поверхности озера, стремительно бегущим облакам и прибрежным кустам.

Дмоховский много работал и как график. Известны его иллюстрации к произведениям Мицкевича и Сырокомли, а также серии акварелей, в которых изображены окрестности Новогрудка (акварель «Усадьба в Тугановичах» — место, где жил А. Мицкевич, и др.).

Живописное наследие Дмоховского по своему духу во многом созвучно творчеству основоположника белорусской литературы начала XIX столетия В. Дунина-Марцинкевича. В этом смысле Дмоховского можно считать основоположником белорусского реалистического пейзажа, на протяжении всего своего творчества утверждавшего поэтическую красоту и неповторимое своеобразие местной природы.

Развитие белорусской графики рассматриваемого периода связано со все усиливавшимся в белорусском обществе интересом к национальной культуре, к изучению родного языка и народного быта, с развитием

этнографической науки. С этой целью организовывались научные экспедиции, делались зарисовки предметов быта, архитектуры и т. д. Изобретение литографии облегчило закрепление накопившегося материала в специально издававшихся альбомах. Инициаторами подобных изданий были видные представители культуры того времени: И. Крашевский, Й. Вильчинский, С. Рёмер, В. Сырокомля, А. Киркор и другие.

Одним из создателей таких альбомов стал график Н. Орда. Он родился в селе Вороцевичи Кобринского уезда бывшей Минской губернии (ныне Гродненская область) в семье обедневшего шляхтича[71], учился в Вильнюсском университете. За участие в тайном студенческом обществе «Зоряне», близко стоявшем к обществу «Военные друзья» (одна из организаций декабристов в Литовском корпусе, расквартированном на Гродненщине), Орда был арестован. Некоторое время отбывал тюремное заключение, затем был отдан под строгий надзор полиции.

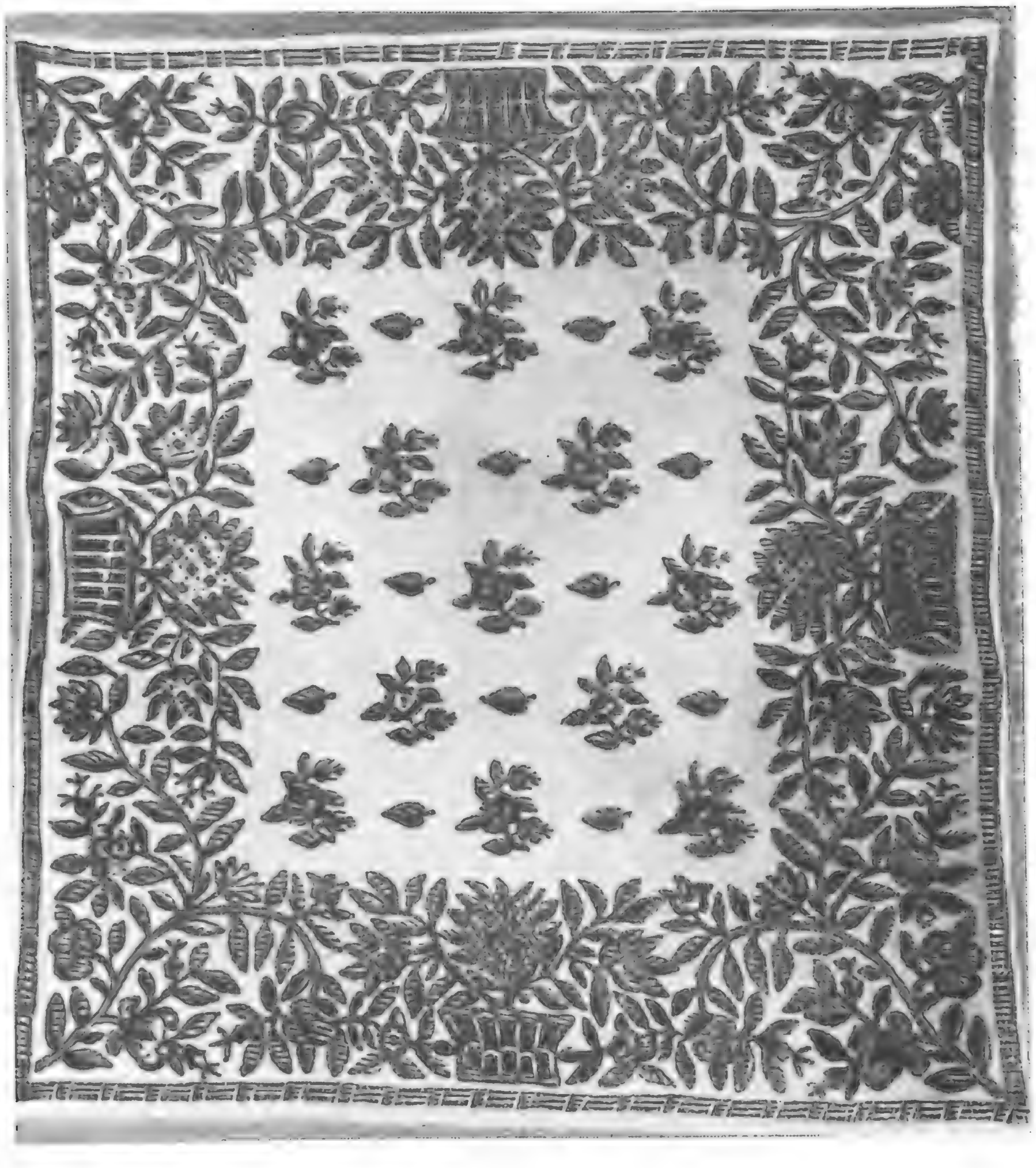
Орда работал в основном как акварелист. Его акварели хранятся в Национальном музее Кракова. О них можно судить и по воспроизведениям в цветной литографии, выполненным в Варшаве неким Мусыревичем и тиражировавшимся потом в варшавской типографии М. Фаянса в виде альбомов, насчитывавших по нескольку десятков видов. Альбомы Орды в прошлом столетии были широко распространены в Белоруссии. Их приобретали почти все владельцы сколько-нибудь крупных библиотек.

Хотя литографии и не могут в полной мере передать художественные достоинства произведений, однако по ним можно судить, с какой любовью, с каким патриотическим чувством художник изображал пейзажи и архитектурные памятники Белоруссии, связанные с выдающимися личностями и историческими событиями. Во многих из них чувствуется лирическая взволнованность («Логойск», «Заосье», *илл. 258*, «Крыжовка» и др.), некоторые передают красоту и могущество белорусской земли («Развалины замка в Лиде», «Крево», «Мир», «Несвиж» и др.).

Пейзажи Орды, так же как и поэзия В. Сырокомли, Я. Лучины, В. Дунина-Марцинкевича, способствовали пробуждению национального самосознания белорусского народа, привлекали внимание к истории края, заставляли видеть и любить поэтическую красоту его сел и городов. Последние годы жизни художник провел в Пинске.

Современник Орды, уроженец Гродненской губернии М. Кулеша внес свой вклад в общее дело изучения

262. Антониха — персонаж белорусского народного театра батлейки. XIX в.



261. Ковер из Речицкого уезда Минской губернии. Шерсть. 50-е гг. XIX в.

родного края. «Папки Михаила Кулеши» в отличие от альбомов Орды были гораздо скромнее по своим размерам и количеству собранных материалов. Однако художественное начало в них приобладало над этнографическим. Рисунки Кулеши более эмоциональны и образны. Происходил М. Кулеша из обедневшей дворянской семьи, учился в Вильнюсском университете и принимал участие в тайных студенческих обществах. Среди учеников Рустема выделялся большой одаренностью. И в дальнейшем Кулеша был близок к кругам прогрессивной белорусской и литовской интеллигенции. По совету И. Крашевского предпринял издание своих «Папок», но из-за недостатка материальных средств вынужден был от него отказаться. Последние годы жизни Кулеша провел в Белостоке, работая учителем рисования в гимназии и продолжая собирать материалы об истории Белоруссии и Литвы.

Из творческого наследия М. Кулеши известны рисунки и литографии, выполненные в Гродно, Супрасле, Пружанах, Мире, Каменце и других белорусских городах. Особенно интересны его пейзажные зарисовки Коложской церкви в Гродно *(илл. 260)*, Каменецкой башни, мест, связанных с жизнью руководителя Польского восстания 1794 года Тадеуша Костюшки (Меречовщина).

Полны динамики и большой убедительности композиции Кулеши на темы родной истории, выполненные в технике гуаши,— «Гусары атакуют», «Гетман» (обе — в Художественном музее Литовской ССР). По ним можно судить о колористическом и композиционном мастерстве художника. Работы М. Кулеши разошлись по многим городам Белоруссии и Литвы[72].

Видное место в развитии белорусской графики названного периода принадлежит крепостному художнику К. Бахматовичу, работавшему в имении графа Гюнтера Добровляны (недалеко от Сморгони). Профессиональное образование этот одаренный художник тоже получил у Рустема, и его живописные работы, особенно миниатюры, было трудно отличить от работ учителя.

В своих первых литографских опытах Бахматович удачно репродуцирует рисунки А. Орловского и Я. Рустема *(илл. 259)*. Увлекшись этим видом искусства, он создает ряд альбомов, в которых находят отражение жизнь и быт белорусского и литовского крестьянства и горожан первой половины XIX века («Добровляны», 1835, «Воспоминания о Вильнюсе», 1837, «Костюмы и сцены», 1837). Изображает он все, что наблюдает вокруг, без особого отбора, но очень точно и метко, сочным, тонко моделированным штрихом. По его литографиям легко определить этнографическую принадлежность изображаемого типажа.

Кроме перечисленных выше художников-графиков, в различных графических техниках выполняли свои работы и представители других видов искусства. Большое количество графических работ принадлежит И. Олешкевичу, В. Ваньковичу, В. Дмоховскому, Я. Суходольскому, скульптору Р. Слизеню и другим.

Наиболее распространенными видами скульптуры в Белоруссии была монументальная и парковая, часто невысокого качества, которая в основном поставлялась сюда из России и Западной Европы. В большинстве своем это были тиражные копии монументов царей и вельмож. Один из таких монументов был установлен в центральном сквере Минска (ныне сквер имени Янки Купалы). Однако среди ремесленных поделок иногда встречались и работы известных мастеров. Так, в Гомеле во дворце Паскевичей находилось несколько работ известного датского скульптора Б. Торвальдсена.

263. Фигура апостола Павла в Никольской церкви Кожан-Городка. Резьба по дереву, роспись. Первая половина XIX в.

Большое количество памятников было воздвигнуто в Белоруссии после 1812 года в честь победы русского оружия. Некоторые из них (памятник генерал-майору Я. П. Кульневу под Полоцком, 1830 г.) хорошо сохранились и в наше время. Они выразительны своей художественной формой и символизируют величие и силу русской армии.

Многие годы провел в Белоруссии уроженец Новогрудского уезда Минской губернии медальер Р. Слизень. Первоначальное художественное образование он

получил в Полоцкой иезуитской академии. В 1820 году поступил на юридический факультет Вильнюсского университета и одновременно занимался у К. Ельского. Здесь, по-видимому, он сблизился с кругами революционно настроенного студенчества, так как многих из членов Общества филоматов изобразил в своих превосходных медальонах: Томаша Зана, Адама Мицкевича, Генриха Ржевусского и других. Медальерное искусство Слизень продолжал совершенствовать и в Петербурге, где служил по окончании университета. В 1830 году он поселился в своем родовом имении на Минщине и провел там почти всю свою жизнь. Работы Слизеня отличаются уверенной моделировкой формы, оригинальностью композиции и смелым использованием традиций искусства классицизма.

Характер народного и декоративно-прикладного искусства во многом зависел от изменившихся условий жизни белорусского народа. Зарождение фабричного производства, развитие мануфактур в значительной мере вытеснило из обихода крестьян и ремесленников предметы натурального хозяйства. Однако в народном быту не иссякает родник творчества: резчики по дереву украшают свои дома резьбой, церкви — статуями и пышным золоченым орнаментом *(илл. 263)*; мастерицы ткут безворсовые ковры, вплетая в их узоры цветы родной земли *(илл. 261)*, искусно расшивают одежду, полотенца и скатерти. Помимо широко используемых натуральных цветов материала (льна, шерсти), в коврах и вышивках преобладают сочетания зелено-желтых, красно-фиолетовых или красно-синих тонов.

Интересной областью применения искусства резьбы по дереву являлся и народный театр — батлейка, в оформлении спектаклей которого, особенно в изготовлении кукол, находят продолжение традиции белорусской статуарной резьбы с ее реалистической конкретностью, экспрессией образов и лапидарностью форм *(илл. 262)*.

Значительные изменения претерпевают некоторые мануфактуры. Так, меняется продукция знаменитой Слуцкой фабрики поясов (см. т. 4), переведенной на производство материй для нужд церкви.

Народные мастерицы-вышивальщицы и ткачихи создают также прекрасные гобелены и декоративные ткани, которыми украшались интерьеры дворянских усадеб, костелов и церквей. В то время меценаты коллекционируют произведения народного искусства. В отдельных случаях частные собрания достигали огромных размеров. Например, Гомельский дворец Паскевича напоминал собой настоящий музей. Здесь были собраны образцы деревянной резьбы, вышивки, ткачества, гончарного искусства.

Большое распространение в Белоруссии имело и производство керамических изделий. Только в одной Витебской губернии в середине XIX века находилось более ста керамических и гончарных мастерских, в Гродненской — 110, Минской — около 60. Наиболее крупным центром производства керамики был город Копысь. Гончары и керамисты создавали прекрасные образцы изделий из майолики, терракоты, поливной керамики, получившие широкое распространение, украшавшие дворцы помещиков и дома богатых горожан.

Продолжается производство художественного стекла на Уречской стеклянной мануфактуре (см. т. 4). Уречское стекло было очень популярно среди самых различных слоев белорусского населения. Некоторые любители-коллекционеры собирали в своих имениях богатейшие коллекции стекла. Так, например, в имении барона Вайсенгофа (Русаковичи, недалеко от Минска) насчитывалось несколько сот предметов, выполненных из хрусталя мастерами Уречья.

О всенародном интересе к произведениям декоративно-прикладного искусства свидетельствует организованная в середине XIX века при Горы-горецкой сельскохозяйственной школе выставка изделий народного и ремесленного производства. На ней были богато представлены резьба по дереву, гончарное производство, народное декоративное ткачество. Выставка пользовалась большим успехом и была отмечена на страницах периодической печати.

Заключая обзор развития изобразительного искусства Белоруссии, следует отметить, что оно происходило в тесном контакте с искусством России, Украины, Польши и Литвы, что, несомненно, носило прогрессивный характер.

# ИСКУССТВО ЛАТВИИ

В конце XVIII века после включения Курляндии в состав Российской империи территория Латвии была полностью объединена. Несмотря на феодальную политику царского самодержавия и сохранение привилегий немецких помещиков в Прибалтике, объединение Латвии в пределах России должно быть расценено как прогрессивное явление. Закончилась территориальная раздробленность Латвии, возникли предпосылки для процесса консолидации латышского народа в единую нацию. Начался процесс развития капитализма, который в свою очередь влиял на дальнейшее развитие латышской культуры и искусства.

В историко-экономических условиях Латвии путь этот был сложным и тяжелым. Крепостничество, усугубленное национальным гнетом со стороны помещиков-немцев, неизжитые еще в различных сферах жизни феодальные традиции оказывали неблагоприятное влияние на развитие народа. Как своеобразная общественная реакция на это формируется движение местных просветителей из среды интеллигенции, наиболее прогрессивной части буржуазии и образованных помещиков, знакомых с идеями Французской революции, с революционно-демократическими воззрениями А. Н. Радищева. Одним из ярких представителей этого движения в местных условиях был Гарлиб Меркель (1769—1850), немецкий публицист и пламенный борец за права латышского народа.

В деревне тяжелый гнет крепостничества и безысходное положение латышских крестьян уже в начале века приводит к бунтам против существующего строя. В 1802 году в окрестностях Валмиеры происходит Каугурский бунт, который подавляется при помощи вооруженной силы. Это принуждает правительство и помещиков идти на известные уступки, что в конечном результате всегда кончается компромиссом в пользу помещиков. Примером могут служить крестьянские законы 1804 года. Бедственное положение народа усилила и Отечественная война (в 1812 году большая часть территории Латвии была оккупирована войсками Наполеона). Латышский народ убежденно стал на сторону России, и во многих случаях крестьяне и ремесленники с оружием в руках боролись против оккупантов.

После войны положение крестьян не улучшилось. В поисках выхода из напряженного политического положения в балтийских губерниях царское правительство решилось на освобождение крестьян. Отмена крепостничества была объявлена в Курляндии в 1817 году, а в Лифляндии — в 1819. Однако поскольку крестьян освободили без земли, они приобрели только «птичьи права» и в некотором отношении попали в еще большую экономическую зависимость от произвола помещиков. Само освобождение с его переходными периодами было окончательно осуществлено только в 1832 году. Крестьянские волнения продолжались. Тем не менее освобождение крестьян в балтийских губерниях явилось одним из важнейших моментов и признаков распада феодально-крепостнического строя.

Для того чтобы сохранить свое господство над латышским трудовым народом, немецкие помещики и духовенство пытались использовать различные виды духовных притеснений и воздействий, подчиняя этой цели как все немногочисленные издания на латышском языке, так и школьную систему и стремясь влиять на возрождающуюся латышскую литературу.

По инициативе немецких пасторов в 1822 году начинает выходить «Latviešu Avīzes» («Латышская газета»), которая проповедует крестьянам старый дух крепостничества и подчинения. Подобную линию проводила и газета «Tas Latviešu Ļaužu Draugs» («Друг латышских людей», с 1832).

Первый латышский поэт Слепой Индрикис был только распространителем и проповедником среди народа взглядов «открывателей» его природного таланта — немецких пасторов. Из подобных позиций не сумел вырваться также Ансис Ливенталь. Другие, более близкие интересам народа веяния, наблюдались в начальном периоде газеты «Mājas viesis» («Домашний гость», с 1856). Деятельность переводчика немецкой сентиментальной литературы, журналиста и редактора «Домашнего гостя» Ансиса Лейтана отражает трудности пути к пониманию подлинных интересов и стремлений народа. Сознательный патриотизм и желание помочь народу освободиться от влияния помещиков и церкви выражают первые литературные опыты в области поэзии Яниса Ругена. В его стихах, порою шероховатых

264. И. Берлиц. Межотненский дворец. Начало XIX в.

по форме, уже весьма открыто проглядывают признаки национального подъема растущей латышской буржуазной нации. В этот период выдвигаются и другие авторы — народные учителя Эрнест Динсбергис и Фридрих Мальбергис, приобретшие популярность переводами произведений классиков мировой литературы.

В изобразительном искусстве начала XIX века на территории Латвии преобладает деятельность приезжих, в большинстве случаев немецких художников. Увеличивается число и профессиональных художников прибалтийско-немецкого происхождения. Наиболее активно в этот период на разных поприщах изобразительного искусства выступают дилетанты из сословия так называемых литераторов — интеллигенции самых разнообразных специальностей. Народное творчество утрачивает свои связи с профессиональным и монументальным искусством.

Известные стремления оживить местную, сравнительно скромную художественную жизнь проявило созданное в Елгаве в 1817 году Курляндское общество литературы и искусства. В 1818 году при обществе был основан Музей Курляндской провинции. Попытки создать подобное общество в Риге в то время не увенчалось успехом. Все же в 1816 году при городской библиотеке на основе коллекции, приобретенной городом (в 1783) у местного врача Н. Гимселя, учреждается Кабинет искусства. С большими трудностями были организованы художественные выставки; наиболее крупные состоялись в 1842, 1845, 1852 и 1853 годах.

В рассматриваемый период можно обнаружить и первые ростки латышского профессионального изобразительного искусства, которое достигает значительного развития во второй половине века. Выражение творческого духа народа в это время следует главным образом искать в материале народного искусства.

В первой половине XIX века в архитектуре Латвии продолжается начавшееся в последней четверти предыдущего столетия развитие классицизма. В начале века в сельских районах идет строительство крупных поместий — дворцов немецкой феодальной аристократии, которые вместе с хозяйственными и другими зданиями образуют целые ансамбли, ставшие своеобразными компонентами сельского пейзажа Латвии. Несмотря на то что поместья были центром экономической и политической жизни на селе, они представляли собой замкнутую систему, ибо помещики по классовому и национальному принципу строго отгораживались от латышского крестьянства. В строительстве дворцов или жилых домов помещиков использовалась классическая ордерная система архитектуры. Обычно выделена центральная часть здания, или только боковые его части, или же все три точки. В более поздний период флигеля здания нередко отделены от центрального корпуса и связаны с ним только галереями.

Дворцы и жилые здания строги в своих формах и скупы по внешней отделке; их красота раскрывается в конструктивно обоснованных отношениях масс. В украшении используются главным образом такие элементы античной архитектуры, как портики с колоннами, фронтоны и другое. Встречаются образцы местного

265. Ю. Шпацир, И. Готфрид, по проекту И. Лукини. Бывший пакгауз, или арсенал, в Риге. 1828—1832 гг.

ампира латинского и эллинистического направлений. В начале XIX века по проекту Д. Кваренги построен Элейский дворец, который был одним из наиболее значительных памятников такого рода на территории Латвии (разрушен во время первой мировой войны). Строительными работами руководил берлинский архитектор И. Берлиц (в Курляндии с 90-х гг. XVIII в.). Упомянутый зодчий в первой половине XIX века развернул в Курляндии обширную деятельность. Некоторые из его сооружений, как, например, Межотненский (*илл. 264*) и Каздангский дворцы, в какой-то степени перекликаются с элейским образцом. Это позволяет говорить о росте влияния русского классицизма. Блиденский и Дурбенский (около Тукума) дворцы также построены Берлицем. Все они вместе отражают наиболее характерные приметы периода расцвета строительства поместий в Латвии в начале XIX века.

В архитектуре Риги новый период начинается после пожара 1812 года с осуществления перепланировки ее предместий. Согласно новой планировке вне города разрешалось строить только деревянные здания, для проектов которых было необходимо разрешение инженерной команды. Широко использовались типовые проекты, разработанные известными архитекторами Петербурга — К. Росси, В. Стасовым, А. Захаровым и другими. В этот период создается и несколько городских архитектурных ансамблей. Прежде всего здесь следует назвать торговые ряды. Наиболее значителен Русский гостиный двор (1818) на Московском форштадте (не сохранился). В основе этих ансамблей лежали типовые проекты петербургских архитекторов. Есть основание полагать, что руководил строительством гостиного двора архитектор Х. Брейткрейц. С его именем связано также строительство другого ансамбля — заведения для душевнобольных (Богоугодные заведения в Александрошанском саду, план утвержден в 1819 г.). В начале 30-х годов по проекту А. Штауберта построено новое здание Рижского военно-сухопутного госпиталя.

Об архитектуре классицизма рассматриваемого периода дают наглядное представление некоторые сооружения, вошедшие сейчас в пределы центра Риги. К

266. Х. Брейткрейц, И. Крик, И. Готфрид. Церковь Иисуса в Риге. 1819—1822 гг.

267. Блокмуйжа — усадебный дом в Риге. Первая половина XIX в.

наиболее значительным архитектурным памятникам следует отнести церковь Иисуса. Это и крупнейшее деревянное здание на территории Прибалтики. По проекту Х. Брейткрейца церковь построили (1819—1822) его помощник И. Крик и мастер-строитель И. Готфрид *(илл. 266)*. Размещение строительного участка на перекрестке двух магистралей определило восьмиугольный план церкви — четыре симметричные пристройки, закрывающие перспективы улиц. Фасады трех пристроек украшены четырьмя ионическими пилястрами; над четвертой, имеющей четырехколонный портик — вход, возвышается двухэтажная башня. Церковь Иисуса с ее торжественной, не однозначной композицией, общей найденностью масштабов, элегантным использованием ионического ордера может быть отнесена не только к наиболее значительным сооружениям самого Брейткрейца, но и к лучшим созданиям рижской архитектуры 20-х годов XIX века.

Подобным, но более простым образом решена построенная по переработанному Брейткрейцем типовому проекту небольшая церковь Александра Невского (1820—1825), стоящая также на перекрестке улиц. В плане она ротонда с тремя порталами, направленными к магистралям улиц. Порталы украшают дорические колонны, сооружение опоясано фризом триглифов, его венчает плоский купол на низком барабане. Своими простыми формами церковь влилась в более позднюю, довольно пеструю прилегающую застройку и не потеряла своего эстетического эффекта и сегодня.

В качестве выдающегося примера архитектуры классицизма в Риге следует назвать здание бывшего пакгауза, или арсенала (1828—1832), которое по проекту И. Лукини строил Ю. Шпацир при участии И. Готфрида *(илл. 265)*. Склад находится у бывшей Плац-Парадной площади (ныне площадь Чернышевского), недалеко от Рижского замка и напротив бывшей цитадели. Таким образом, он перекликался с соседними классическими сооружениями и в своем роде завершал этот ансамбль. Сооружение успешно влилось также в средневековый фон Старого города, создавая своим строгим вытянутым фасадом красивый контраст к вертикальной доминанте — башни церкви Якова. Спокойный ритм фасаду склада придают двери, завершенные полуциркульной аркой, и прямоугольные окна. Средняя часть сооружения немного выше остальных и заключается аттиком. Склад военного ведомства относится к числу наиболее красивых архитектурных памятников не только Риги, но и всей Латвии.

268. И. Шадов. Так называемая урна Руэндорфа. Мрамор. После 1803 г.

По проектам И. Готфрида построены Александровские триумфальные ворота (1815—1817), которые когда-то находились на Петербургском шоссе, а ныне стоят перед Парком столетия праздника песни. Они представляют собой однопролетную арку с четырьмя ионическими колоннами, расположенными сбоку от проезжей части; стены арки украшены медальонами. Этот памятник выполнен в весьма сдержанных формах и оставляет благородное впечатление.

Одним из значительных интерьеров того времени является Белый зал Рижского замка (оборудован под руководством И. Готфрида, 1818), который в свое время был частью апартаментов царя. Позднее (1860) интерьер был немного перестроен.

Во второй половине XVIII века в архитектуре Риги возникает усадебный тип постройки, окруженной садом и возводимой в предместьях города. Подобные постройки ведут свое начало от скромных жилых домов. В известной мере здесь можно искать взаимодействие традиционного народного зодчества и исторического стиля. На рубеже века в экстерьере зданий такого типа наслаиваются декоративные формы классицизма — портики с колоннами, колонные галереи и тому подобное, что придает этим, в основе весьма простым сооружениям известное живописное богатство. Характерные примеры такой архитектуры — здания Бишумуйжа и Блокмуйжа *(илл. 267)*. К этой группе следует причислить и некоторые другие сооружения в Задвинье.

Город Рига в этот период является центром классицизма в Латвии. В том или ином виде классицизм распространяется и в провинциях Латвии, оказывая свое воздействие на архитектуру небольших городов.

Скульптура в Латвии в первой половине XIX века представлена более бедно, чем в предыдущие периоды. Новое направление в архитектуре оборвало такое значительное художественное явление в культуре Латвии, как деятельность местных народных мастеров, чье пластическое искусство богато применялось в убранстве церквей. Теперь скульптура в основном обслуживает аристократию и устанавливается преимущественно во дворцах, парках, часовнях и на кладбищах. Значительная часть памятников создавалась довольно известными российскими и европейскими скульпторами и только в отдельных случаях — художниками из местных прибалтийских немцев. В скульптуре побеждают светские начала, и это определяет главные линии развития жанров и отраслей. Доминирует портрет, надгробные и мемориальные памятники, декоративная скульптура садов. Большое количество скульптурных произведений уничтожено или пропало в военные годы. Представление о скульптуре Латвии в этот период дают нам только немногие сохранившиеся памятники.

Одним из наиболее выдающихся творений в области надгробий является созданный петербургским скульптором П. Трискорни памятник княжне Ливен у бывшей Межотненской церкви (после 1828, в настоящее время памятник находится в Рундальском дворце-музее). Характерна для классицизма его композиция — изображение склонившейся над урной скорбящей женщины. Привлекают пластические ритмы и элегическая эмоциональность скульптуры, перекликающейся с аналогичными работами русского ваяния того периода.

В Латвии было установлено также одно из скульптурных творений И. Мартоса — памятник бывшему военному губернатору Парижа русскому генерал-фельдмаршалу Фабиану фон дер Остен-Сакену в Батской церкви (1822, разрушен в годы Великой Отечественной войны). Его композиционным центром был рельеф с изображением летящей над земным шаром богини победы, которая в одной руке держала лавровый венок, а в другой — щит с гербом Остен-Сакенов; на полушарии вырисовывалась карта Франции с городом Парижем. Мемориальные сооружения подобного характера были установлены и в других церквах. Они различны по своим художественным достоинствам, а авторы по большей части не установлены.

В свое время в Германии весьма интенсивно работал прибалтийский немец из Гробини Э. Шмидт фон дер Лауниц, ученик известного датского ваятеля Б. Торвальдсена. Одно из его произведений сохранилось и в Латвии. Это бронзовый рельеф (оригинал находился в Гробиньской церкви, ныне в Лиепайском историческом и художественном музее), посвященный памяти брата скульптора, павшего в лейпцигской битве *(илл. 269)*. Изображен умирающий всадник. Композиция рельефа проста и ясна. Пластическое решение

269. Э. Шмидт фон дер Лауниц. Мемориальный рельеф из Гробиньской церкви. Бронза. Около 1822 г.

весьма эмоционально. Согласно требованиям классицизма удачно стилизована одежда воина. О других произведениях Лауница на территории Латвии до наших дней сохранились только некоторые сведения.

В Латвии находилось несколько произведений и самого Б. Торвальдсена, например группа портретов в Яунауцском замке. Торвальдсену в свое время был заказан также памятный рельеф, посвященный 100-летней годовщине присоединения Риги к России. Представление об этом замысле дает только эскиз, на котором в традиционных для классицизма формах изображена аллегория передачи ключей города Петру I.

Кроме упомянутых портретов Торвальдсена, в замках аристократов были и другие скульптурные творения этого жанра. Так, в Элейском дворце когда-то находились созданные популярным немецким скульптором классицизма К.Раухом бюсты Александра I, Николая I и других представителей «высочайших домов» России и Пруссии — яркие примеры стиля эпохи. Над скульптурным портретом работал и ученик Лауница — В. Стафенхаген, впоследствии популярный график.

Вышеупомянутые скульптурные произведения главным образом связаны с весьма замкнутой и изолированной аристократической средой. У них мало соприкосновения с широкими массами населения.

Общую картину стиля дополняют памятники на городских кладбищах, которые доступны зрителям более широких кругов. Среди их создателей также встречаются имена известных скульпторов своего времени. Так, например, в Риге, на Агенскалнском кладбище находилась так называемая урна Руэндорфа (после 1803, ныне в Рундальском дворце-музее), автором которой

270. К. Грасс. Храм Конкордии близ Джирдженти. 1809 г.

был директор Берлинской академии И. Шадов *(илл. 268)*. Урна выдержана в простых соразмерных пропорциях, украшена легким рельефным изображением: ангелочками с венками и гирляндами. Это произведение становится в Риге образцом для широко распространенного типа надгробного памятника. Сохраняя в целом замысел Шадова, местные каменотесы меняют пропорции урны (по большей части менее удачно) и варьируют композицию пьедестала.

Относительно широко были распространены декоративные вазы и урны в садах и парках; некоторые из них обладают весьма высокой художественной ценностью. Как выдающийся пример можно назвать вазу в Алуксненском парке (конец XVIII в., теперь в средней школе города Алуксне). Автор вазы А. Канова.

Из произведений монументальной скульптуры того времени на территории Латвии можно упомянуть только колонну Победы[73], установленную в 1817 году на рижской Замковой площади. Этот памятник как по габаритам, так и по исполнению в упрощенном виде отражал распространенные тогда типовые проекты, и его связывают с именами А. Воронихина, Т. де Томона, а также рижского строителя И. Готфрида.

Если скульптура в этот период служит главным образом аристократии, то живопись уже является достоянием более широких кругов населения. Особенно широкое распространение получает жанр портрета, удовлетворяя потребность не только местной феодальной знати, но и бюргерства. Именно в портретной живописи следует искать истоки латышского профессионального искусства, которое в своих первых шагах связано с заказами немецкого мещанства, а позднее — латышской растущей буржуазии.

По стилистической направленности в живописи этого периода наблюдается переплетение классицизма и романтизма в различных соотношениях, с постепенным переходом к явлениям, близким к так называемому «реализму бидермейера». В общих чертах местная живопись напоминает картину развития немецкого искусства того времени. Это объясняется деятельностью приезжих немецких мастеров и тем, что живописцы местного происхождения видели свои идеалы в художественной жизни Германии и по мере своих возможностей следили за ее развитием. Россия же, и главным образом Петербург, интересовали их в первую очередь как выгодное поле деятельности. Влияние русской

271. И. Бауман. Портрет купца Г. Ф. Нестерева. Начало XIX в.

художественной школы сказывалось постепенно, вместе с развитием реализма.

О локальных особенностях можно говорить только в отдельных случаях, и они заслуживают внимания как моменты демократизации искусства, возникшие в результате интереса профессиональных художников к местным условиям и народной жизни.

Для широких масс населения профессиональное искусство оставалось недоступным, так как существовали непреодолимые классовые и национальные преграды. Местная профессиональная живопись, так же как и скульптура того времени, не имела связи с народной культурой; не могло быть речи и о формировании какой-то локальной школы. Благодаря постоянному переезду художников из Германии в Латвию, из Латвии в Россию или в Германию, Италию и т. п. живопись рассматриваемого периода представляет собой весьма пеструю картину.

Тому примером является творчество немецких художников — близнецов Герхарда и Карла фон Кюгельгенов, деятельность которых оставила некоторый след и в Латвии. В самом начале XIX века они пользовались большой популярностью в Петербурге. К. Кюгельген стал придворным художником Павла I, а Г. Кюгельген, возвратившись в Германию,— профессором Дрезденской академии художеств.

Творчество живописцев местного происхождения порою достигало довольно высокого профессионального уровня. Но в большинстве случаев их деятельность была связана с Латвией (преимущественно с Ригой или Елгавой) только эпизодично, и ориентировались они на разные художественные школы Европы, в пределах которых, пожалуй, правильнее искать их место в истории искусства. К этой группе относятся штутгартский пейзажист Я. Мюллер, миниатюрист и портретист Э. Боссе, член Римской, Пармской и Флорентийской академий. Творчество Боссе характеризуют такие произведения, как автопортрет и портреты купеческой вдовы Верман (Музей истории города Риги и мореходства) и минеролога Улпрехта (Художественный музей Латвийской ССР), вполне отвечающие академическим идеалам того времени. В Латвии родился также К. Бэр, профессор Дрезденской академии художеств, и другие художники, достигшие определенных успехов за пределами Прибалтийских губерний. Так, художник курляндского происхождения А. Зауервейд, развивший активую деятельность в Дрездене, впоследствии стал основателем батального класса в петербургской Академии художеств. Некоторые из этих художников происходили из весьма демократических кругов, например преемник А. Зуервейда в петербургской Академии, сын сапожника А. Швабе. С Ригой также

272. И. Эггинк. Одиссей и Навзикая. 1824 г.

связаны детство и юность известного в истории русского искусства художника В. Тимма.

В истории культуры и искусства Латвии того времени особое значение имеет имя поэта и художника К. Грасса, сына дзербенского пастора, представителя передовых кругов местного общества, близкого друга Ф. Шиллера и Г. Меркеля — борца за права унетенных латышей и эстонцев. Грасс не имел систематического образования в области изобразительного искусства, но, несмотря на это, достиг определенных профессиональных навыков и признания как художник. Его пейзажи, построенные по принципам классицизма, овеяны духом романтизма *(илл. 270)*. Скромный реализм проявляется в его рисунках и акварелях, изображающих родные места, народный быт и рижские окрестности. Значение Грасса в истории культуры и искусства Латвии заключается не только в его деятельности на поприще изобразительного искусства, но и в его общественной позиции.

Интересной фигурой был И. Бауман, сын елгавского суперинтендента, сменивший свои занятия теологией в Эрфурте на живопись. Некоторые профессиональные навыки он получил у художника С. Бека. Живой ум и большая продуктивность обеспечили ему популярность у широких масс населения. Работы Баумана находились почти в каждой усадьбе и в каждой квартире зажиточного мещанина. Бауман был страстным охотником и в своих картинах главным образом изображал различных зверей, птиц, домашних животных. Писал он и натюрморты в духе старых голландцев. Следует упомянуть также его автопортреты.

Своеобразным синтезом творчества Баумана является портрет купца Г. Ф. Нестерева (Художественный музей Латвийской ССР, *илл. 271*), который отражает своего рода идеал жизни самого художника. На опушке леса уютно расположился человек, спокойно, со вкусом смакующий вино. У его ног лежит дичь, которую охраняет один из любимых псов художника. На заднем плане — празднично убранный дом лесника. Эта картина, как и некоторые другие произведения, по своей композиции и другим признакам свидетельствует о том, что Бауман был знаком с западноевропейским искусством, но стиль его произведений самостоятельный, свободный, непосредственный по восприятию и несколько наивный по трактовке. Будучи близок не только природе, но и жизни латышских крестьян и

273. И. Груне. Христос, благословляющий детей. Алтарный образ из Талсынской церкви. Центральная часть. Начало XIX в.

обладая известным литературным даром, он написал также ряд поучительных статей и рассказов на латышском языке и внес свою, хоть и небольшую лепту в начало развития латышского театра.

Своеобразным вкладом в живопись того времени является и творческое наследие художника саксонского происхождения И. Груне. В настоящее время известны только несколько его произведений, из которых крупнейшее — алтарный образ Талсынской церкви «Христос, благословляющий детей» (ныне в Рундальском дворце-музее, *илл. 273*). Латышскими историками искусства когда-то делались предположения о том, что Груне на своем жизненном пути довольно тесно сблизился с местной народной культурой, что не могло не повлиять на его творчество. Примечательно, что именно Груне стал автором портретного рисунка первого латышского поэта — Слепого Индрикиса (около 1809, переведен в гравюру на меди В. Арндтом). Эти выводы

274. О. Бертынь. Натурщик. 1853 г.

в какой-то мере подтверждает одна из четырех сохранившихся небольших картин кисти Груне на сюжет сегодня уже трудно угадываемой басни (условное название «Ночное», Музей зарубежного искусства Латвийской ССР), в которой ясно проступает лирический образ латышской природы. Произведения Груне свидетельствуют о восприимчивом эмоциональном характере самого художника, но их стилистическое и профессиональное исполнение очень неровно.

Среди наиболее деятельных пейзажистов Латвии в первой четверти XIX века следует назвать дрезденца К. Фехгельма. В Риге он жил с 1797 года. В его творчестве явно ощутимо влияние Б. Беллотто. Это в известной мере отразилось на многих рижских пейзажах Фехгельма. Однако в произведениях этого художника иконографическая тщательность и пунктуальность воспроизведения окружающего мира превалирует над живописным восприятием его. Вместе с тем его произведения сохраняют и сегодня известное значение благодаря непосредственным живым наблюдениям городской жизни. Популярны и часто используются в исторических изданиях такие его картины, как «Базарная площадь с домом Черноголовых в 1816 г.», «Празднества на Замковой площади у колонны Победы в 1818 году», «Ратушная площадь и ратуша» (*илл. 275*).

Наиболее выдающийся представитель профессионального изобразительного искусства в Латвии того времени — живописец И. Эггинк [74], уроженец Курляндии, изучавший живопись в Петербурге, Германии, Италии. Его жизнь и творчество связаны главным образом с Елгавой, где он обосновался с 1837 года, когда Елгава наряду с Ригой была крупнейшим центром культурной и художественной жизни края.

Эггинк работает преподавателем рисования в Елгавской губернской гимназии. Однако его художественная и общественная деятельность имеет более широкое значение: он пишет исторические картины, алтарные образы, коллекционирует произведения культуры и искусства. О степени профессиональности Эггинка свидетельствует присвоенная ему степень академика петербургской Академии художеств. Творчество Эггинка охватывало довольно широкий круг тем, о чем говорят названия его исторических композиций: «Князь Владимир выбирает религию» (1822), «Победа Александра Невского над шведами в 1240 году», «Александр I в 1817 году отменяет крепостное право в Лифляндии, Эстонии и Курляндии» (1824) и другие.

Об уровне мастерства и стилистике живописи можно судить по одной из наиболее популярных картин этого художника на мифологическую тему — «Одиссей и Навзикая» (1824, Музей зарубежного искусства Латвийской ССР, *илл. 272*). Здесь наблюдается уже перевес романтических элементов над классицистическими, и прежде всего стремление подчеркнуть эмоциональный характер изображаемого события. Композиция хотя и сохраняет значительную устойчивость, пронизана порывистым движением в глубь картины. Большое значение приобрели контрасты света и тени.

Имя и произведения Эггинка были довольно известны в Петербурге. Картина «Князь Владимир выбирает религию» когда-то нашла себе место в Эрмитаже, как и 17 миниатюр. Написанная им копия с картины Рафаэля «Погребение Христа» находилась в петербургской Академии художеств. Весьма активно, особенно в последнем периоде своего творчества, Эггинк занимался портретной живописью [75].

Среди художников этого времени определенное место занимал сын управляющего имением «Буртниеки», портретист Р. Шведе — наставник первого профессионального латышского художника О. Бертыня. Из произведений Шведе можно упомянуть посмертные портреты М. Ю. Лермонтова (1841, Пушкинский дом в Ленинграде) и популярный портрет декабриста Н. И. Лорера (1841, отдел истории русской культуры Государственного Эрмитажа).

Бертынь, сын вецгулбенского сапожника, является первым профессиональным латышским художником. Начальные профессиональные знания он, по-видимому, приобрел в Петербурге у Ф. Шведе, а позднее в Антверпенской академии художеств у живописцев И. Дейкмана и Г. Вапперса. Вернувшись из Антверпена в Ригу, художник показал свои произведения на выставке работ рижских художников, а также в своей мастерской (1852, 1853). Там были копии работ Рубенса, портреты и жанровые композиции. О. Бертынь много путешествовал по России и в 1867 году был удостоен в петербургской Академии художеств степени художника первого разряда. К концу своей жизни он поселился на юге России; умер в Ялте.

Бертыню было близко искусство фламандских мастеров. Из живописных произведений художника до

275. К. Фехгельм. Ратушная площадь и ратуша. 10-е гг. XIX в.

наших дней дошла только штудия обнаженного мальчика *(илл. 274)*. Картина свидетельствует о высоком профессиональном мастерстве, тонком чувстве цвета и свежем восприятии образа. Большое внимание уделено игре светотени. Бертынь также написал несколько алтарных образов. О направленности жанровых картин этого художника сегодня дают представление только названия: «Маркитанка», «Винный погреб», «Любовная сцена» и другие. В его студии в свое время получили первые профессиональные навыки некоторые местные художники немецкого происхождения [76].

Весьма интенсивной в начале и первой половине XIX века была в Латвии деятельность художников-графиков. Гравюры, ксилографии, литографии широко распространяются как в виде отдельных листов, так и целых альбомов, а также в виде иллюстраций к календарям, приложений к газетам, журналам и т. д. Ведущее место занимают жанры портрета и пейзажа.

Из-за своей доступности более широким массам населения (по сравнению с живописью и скульптурой) графику уже в этот период и в местных условиях можно считать относительно демократичной отраслью изобразительного искусства. Именно в ней наиболее ощутимо отражаются все растущие тенденции реализма. Однако особых локальных примет здесь искать не приходится. Так, различие между рижскими, елгавскими и дерптскими мастерами уловить трудно.

Еще к началу XIX века относится деятельность гравера по меди С. Кютнера, граверная мастерская которого существовала в Елгаве уже во времена последнего Курляндского герцога Петра Бирона. Кютнер работал в Елгаве с 1775 года, был преподавателем рисования в Петровской академии (Academia Petrina) и позже в Елгавской классической гимназии. Его мастерская пользовалась довольно широкой популярностью. Кютнер воспроизвел на меди много портретов, картины старых голландских мастеров и другие. С его мастерской связано имя другого елгавского мастера — И. Шефнера.

В Риге и во всей Латвии было популярно также творчество И. Клокова, который известен как ксилограф и литограф. На иллюстрациях к календарям он изображал виды Риги, ее окрестностей, многие архитектурные памятники. Его произведения дополняют наши представления о городском пейзаже того времени. Ксилографией занимался и С. Шульц.

276. Т. Рикман. Праздник Лиго в Риге на набережной Даугавы у Новых ворот. Литография. 1842 г.

В 20-х годах XIX века наблюдается особый расцвет литографии. В Риге и Елгаве были открыты литографские мастерские, развившие интенсивную деятельность. В это время в Риге начали работать уроженец Брауншвейга Г. Мюэ и И. Крестлинг. Последний издавал виды Риги отдельными листами. Панорамные виды города Риги, исполненные не только в литографии, но и в других техниках (акварель, гуашь и т. п.), приобретают широкое распространение.

Особо активную деятельность развила литографская мастерская К. Хаусвальда (открыта в 1829), с которой связаны имена нескольких талантливых мастеров. В первую очередь здесь следует упомянуть Д. Янтцена. В своих развернутых городских пейзажах он весьма живо схватывал различные бытовые сцены, действующими лицами которых выступали и представители латышского народа. Популярностью пользовались и неоднократно репродуцировались такие его работы, как «Праздник Лиго в Риге» (ок. 1835), «Рижская Биржевая площадь» (ок. 1835) и другие.

Подобный круг интересов был и у учителя рисования Т. Рикмана, превосходного мастера своего дела, лучшие работы которого относятся к началу 40-х годов *(илл. 276)*. В 1835 году мастерская Хаусвальда издает альбом «Красочные виды Риги и окрестностей» по рисункам Г. Шарлова [77].

В 20-х годах XIX века в Елгаве также действует несколько литографских мастерских. Ф. Краузе издал пейзажные рисунки К. Минкельде и тетрадь литографий Э. Шаберта под названием «Курляндская картинная галерея» (1826). В 30-х годах Шаберт открывает собственную мастерскую; он является автором многих портретов и широко известной «Книги гербов курляндского дворянства».

В первой половине XIX века пейзажные альбомы вообще были распространены и пользовались признанной формой графических изданий. Одно из наиболее монументальных произведений этого рода — «Альбом балтийских видов», созданный в результате многолетнего труда уроженцем Кулдиги В. Стафенхагеном. Он был опубликован в виде оттисков гравюр на стали (изготовлены в Дармштате) — три тома по тридцать листов в каждом. Первые листы появились уже в 1857, а вся работа — в 1866—1867 годах.

В этих произведениях наблюдается большая профессиональная тщательность и точность. Их художе-

ственная ценность не особенно высока, но они имеют определенное историко-познавательное значение. «Альбом балтийских видов» Стафенхагена, который автор посвятил дворянству края, как бы заключает определенную эпоху в развитии местной графики.

Численность художников латышской народности в первой половине XIX века еще очень невелика и направленность их творчества по существу не отличается от общих тенденций развития местной художественной жизни, не имеющей еще непосредственных контактов с латышским народом. Это касается и О. Бертыня, деятельность которого подтверждает творческий потенциал латышского народа на поприще изобразительного искусства, но не дает еще права говорить о каких-то признаках национальной школы. Однако нельзя не заметить, что живописцы латышского происхождения постепенно и все более основательно ориентируются на русскую художественную школу и реалистическое искусство, что во второй половине XIX века именно в этом направлении будут определяться исходные позиции развития латышского национального изобразительного искусства.

В наследии искусства Латвии первой половины XIX века особое место занимают произведения разнообразных любителей, чему в большой мере способствовала деятельность К. Зенфа при Тартуском университете. Под его руководством студенты разных факультетов (так же как и другие заинтересованные лица) получали порою довольно основательные навыки в некоторых видах графики и живописи. Благодаря активности своего творчества и его непосредственной близости к окружающей действительности, некоторые из них впоследствии приобрели известную популярность в широких кругах местного общества.

Здесь можно назвать елгавского учителя рисования К. Минкельде, лимбажского аптекаря Т. Гелхарда (Гелхаар) и других. В произведениях таких художников порой встречаются сцены народной жизни и образы представителей латышских крестьян. Наиболее значительное место здесь занимают изображающие народный быт рисунки и акварели И. Бротце[78], известного знатока местной истории и собирателя этнографических материалов. Многие его произведения эмоциональны и, несмотря на некоторые профессиональные шероховатости, дают сегодня наиболее широкое зримое представление о жизни и нравах латышских крестьян *(илл. 277)*.

Можно сказать, что творчество любителей иногда было ближе к истокам реализма, нежели местное профессиональное изобразительное искусство. К этому типу, стоящему на грани дилетантизма и профессионализма, относится группа произведений некоторых, иногда и неизвестных латышских авторов. Именно их творения подтверждают наличие творческих сил народа, и в истории латышской культуры и искусства они порой имеют не меньшее значение, чем произведения профессионалов.

К подобным произведениям следует отнести популярную, написанную в 1813 году картину неизвестного автора «Вот как здесь живут» *(илл. 278)*. Эта работа весьма наивна, но исполнена жизнерадостного ощущения мира. Изображены крестьяне, весело пирующие за скудным столом. Профессиональные недостатки восполняются характерным типажем, эмоциональной выразительностью, присущим более ранним произведениям близкого типа, что и позволяет предположить в авторе картины живописца латышской национальности.

277. И. Бротце. Крестьянская свадьба в Видземе. Акварель. Начало XIX в.

Особый интерес вызывает сравнение этой картины с воспроизведением в гравюре, помещенным на фронтисписе одного из учебников для латышских детей, изданного в 1813 году в Риге[79]. Изображена жанровая сцена в крестьянской избе. Подпись под иллюстрацией гласит: «Вот как взрослые трудятся и малыши учатся». Техническое исполнение грубовато. Привлекает внимание некоторое сходство в трактовке фигур и отдельных деталей этой гравюры с картиной «Вот как здесь живут». Оба произведения выходят из одного географического округа — Видземе. Даже если названные работы не принадлежат творчеству одного автора, можно сказать, что данная гравюра является несомненным и характерным пополнением довольно скромного, связанного с жизнью латышского народа художественного наследия тех лет.

278. Неизвестный автор. Вот как здесь живут. 1813 г.

В книге церковных проповедей Г. Манцеля в 1823 году в Елгаве был воспроизведен портрет книгоиздателя И. Ф. Стафенхагена по рисунку латыша К. Крауклинга (переведен в гравюру И. Шефнером).

Крауклинг был одним из первых латышских интеллигентов. В свое время он изучал медицину и философию в Тартуском и Берлинском университетах, впоследствии руководил королевской библиотекой и был директором Исторического музея в Дрездене. Известные навыки в области изобразительного искусства он мог приобрести в Елгавской гимназии и у К. Зенфа в Тартуском университете. Упомянутый портретный рисунок лишен значительных художественных качеств, но он подтверждает активный интерес и способности в области изобразительного искусства у представителей латышской интеллигенции. По сути дела и первая известная нам работа О. Бертыня «Водовоз Карл» (литография мастерской Хаусвальда, 1840) — доведенное до натурализма изображение представителя низших и беднейших слоев населения Риги — по своему художественному уровню и культурно-историческому значению должно быть причислено к группе подобного же рода произведений. В пределах рассматриваемого периода можно еще назвать рисунки и пейзажные акварели пастора и писателя латышской народности Ю. Нейкена, а также произведения других малоизвестных авторов.

В среде формирующейся латышской интеллигенции занятие изобразительным искусством и впредь не останется явлением исключительным. Оно продолжится во второй половине XIX века, когда деятельность различного рода самоучек порою заполняет белые пятна в еще молодом латышском изобразительном искусстве (например, рисунки композитора К. Баумана, портреты К. Зебоде и др.).

В декоративно-прикладном искусстве Латвии позднего классицизма долго сохраняются композиционные приемы и орнаментация, типичные для конца XVIII столетия.

На грани веков мебель испытывает сильное влияние русского классицизма, чем объясняется широкое распространение изделий красного дерева с накладными латунными тягами и розетками. Например, в начале XIX века в Елгаве мастер И. Франц занимался исключительно производством такого рода украшений. Этот вид мебели, получивший в России условное название «стиль жакоб», в Латвии существует в течение всего первого десятилетия века. Одновременно в рамках классицизма появляются первые признаки эклектики — популярны кресла и стулья со спинками в виде готических аркатур.

Мебель первой трети XIX века, почти минуя влияние французского ампира, постепенно переходит в так называемый стиль бидермейера, отображающий художественные идеалы нового потребителя — буржуа. Характерны подчеркнуто функциональные и строгие формы, в начале периода почерпнутые еще из эпохи классицизма конца XVIII века; позднее используются некоторые типы и общая форма мебели стиля ампир. Соответственно меняется и фанеровка: красное дерево сравнительно быстро уступает место светлым породам дерева, преимущественно волнистой березе. Резные и золоченые вещи редки; подражая русским образцам, резьба в сочетании с раскраской и позолотой иногда употребляется в отделке стульев и кресел. Излюбленный предмет обстановки — вертикальный секретер. В его отделке долго сохраняется пристрастие к мелкой геометрической интарсии, которую потом заменяют гладкие, монолитные объемы, лишь местами оживленные декором. Начиная с 20-х годов, при изготовлении кресел, диванов и т. п. используют конструкцию с боковой рамой; скромный резной декор на спинке и локотниках близок к русским образцам. В 40-х годах, почти одновременно с общей линией развития европейской мебели, начинается переход к эклектике, прежде всего к формам рококо. Из 79 мастеров, принятых между 1800 и 1850 годами в рижский цех столяров, можно назвать имена К. Фроберга, Д. Штегмана, Д. Карловица.

В первой половине XIX века резко меняется профиль работы серебряных дел мастеров. Они переходят на изготовление преимущественно ювелирных украшений. Традиционные виды — столовое серебро, подсвечники и другие декоративные предметы — вытесняет дешевая, но элегантная массовая продукция из посеребренной меди и других цветных металлов. Именно в это время обработка бронзы становится самостоятельным видом прикладного искусства, вырастая из древнего ремесла «поясников», прежде занимавшихся главным образом изготовлением пряжек и пуговиц. Рижский цех в первой половине века насчитывает 9 мастеров; в провинции же выделяется мастерская Классона в Елгаве, изготовлявшая люстры, подсвечники, вазы из золоченой бронзы с хрусталем, не уступающие, по сведениям современников, заграничным.

В 1814 году в Риге основаны фарфоровые заводы Клоца и Арнольда (данных о продукции почти не сохранилось), а в 1843 году открывается филиал завода С. Т. Кузнецова. Изделия последнего упрощенно повторяют образцы фирмы Кузнецова в Дулево и с самого начала уже связаны с эклектическими тенденциями «второго рококо» *(илл. 279)*. Эта продукция рассчитана на мещанина, как и вся основная масса предметов прикладного искусства, которое становится отраслью капиталистического производства.

279. Фарфоровая чашка. Середина XIX в. Завод С. Т. Кузнецова.

# ИСКУССТВО ЭСТОНИИ

В конце XVIII века в Эстонии назревает кризис феодально-крепостнической системы и начинают складываться капиталистические отношения. Учащаются выступления крестьян против крепостного гнета. В первые годы XIX века были опубликованы гневные памфлеты просветителей Г. Меркеля и И. Петри, которые разоблачали произвол помещиков, показывали бедственное и бесправное положение крестьянства Лифляндской и Эстляндской губерний. Крестьянские волнения и, не в последнюю очередь, экономическая необходимость заставили крепостников вступить на путь реформ. Крестьянские реформы 1816 и 1819 годов формально предоставили крестьянам свободу, но без земли, что сохраняло их зависимость от помещиков. Тем не менее крестьянские реформы имели прогрессивное значение, дали толчок развитию капитализма, росту промышленности, возникновению пролетариата, подъему культуры.

Важное значение для культурной жизни страны имело возобновление деятельности Тартуского (Дерптского) университета в 1802 году, ставшего крупным научным центром России. Здесь преподавали хирург Н. И. Пирогов, физиолог К. Э. Бэр, астроном В. Я. Струве. В среде тартуской интеллигенции, особенно в связи с распространением романтических идей, усилился интерес к быту и фольклору эстонских крестьян, и прежде всего к песенному творчеству. В 1838 году было основано Эстонское ученое общество, которым ряд лет руководил выдающийся эстонский просветитель-демократ Ф. Р. Фельман. В состав общества вошли прогрессивно настроенные прибалтийские немцы — так называемые эстофилы. В 1830 году начал плодотворную деятельность по сбору и литературной обработке эстонского устного фольклора врач и писатель Ф. Р. Крейцвальд. В 1857—1861 годах в литературной обработке Крейцвальда при содействии Эстонского ученого общества вышел из печати эстонский национальный эпос «Калевипоэг», первая редакция которого была завершена в 1853 году.

Появление первых представителей эстонской интеллигенции в условиях засилия немецко-прибалтийской культуры способствовало росту национального самосознания эстонского народа. Тем не менее в культурной жизни Эстонии первой половины XIX века руководящую роль играли прибалтийские немцы. Большинство выходцев из крестьян, сумевших получить образование, чаще всего растворялось в местной немецкой среде.

В первой половине XIX века искусство Эстонии начинает преодолевать былую провинциальную ограниченность. Прикладное искусство переживало упадок, так как цеховой строй доживал свой век, а профессиональное прикладное искусство еще не получило должного развития. Ведущее значение приобретает личность свободного художника. Наряду с блестящим расцветом архитектуры широкое развитие получают живопись и графика. Возникновение Рисовальной школы при Тартуском университете создало основу для развития профессионального искусства. Необходимость овладения элементарными навыками художественной грамоты для специалистов разного профиля способствовала широкому распространению многочисленных пособий по рисованию. Возникают первые крупные художественные коллекции, и среди них — знаменитое собрание Э. Липгарта в имении Раади под Тарту.

Господствующим стилем в первые десятилетия века был классицизм, который наиболее ярко проявился в архитектуре и монументально-декоративной скульптуре. Крупнейшим теоретиком классицизма стал К. Моргенштерн, профессор Тартуского университета, эстетические взгляды которого сложились под влиянием И. Винкельмана.

Во второй четверти века определенное значение приобретает романтизм, получивший в Эстонии несколько провинциальную, «бидермейеровскую» окраску. Сильное воздействие на графику оказывает назарейская школа; романтические настроения способствуют также распространению ведуты, в которой преобладают интимные мотивы старого Таллина (Ревеля), уютные улицы университетского города Тарту. Наряду с городскими видами появляются зарисовки развалин рыцарских замков. Расцвет литографии в 20-е — 40-е годы дал толчок к возникновению литографских мастерских в Таллине, Тарту, Кингисеппе (Курессааре). Многочисленные серии городских видов стали печататься по рисункам местных художников в Берлине, Париже и других центрах литографии.

280. И. Шаттен, по проекту 1807 г. Л. Руска. Церковь Николая Чудотворца на улице Вене в Таллине. 1822—1827 гг.

Вместе с формированием национальной интеллигенции, под влиянием ее просветительской деятельности возник интерес к фольклору и местному быту. Наряду с сериями литографий чисто этнографического характера появились полотна и графические листы, в которых любовно показывались быт и типы эстонских крестьян, хотя часто слащавая красивость преобладала над жизненной правдой.

В этот период работал ряд художников эстонцев, но Национальная художественная школа стала складываться только во второй половине века, когда возникли необходимые предпосылки для развития профессионального эстонского искусства.

Архитектура Эстонии первой половины XIX века прошла в своем развитии ряд этапов. На рубеже века архитектура еще тесно связана с ранним классицизмом, в котором ощущались элементы позднего барокко. К концу первого десятилетия на развитие архитектуры стали оказывать заметное влияние узаконенные в 1809 году по всей России образцовые фасады. Более представительный высокий классицизм утверждается позже, к 30-м годам. Во всех случаях применяются ордерные мотивы, чаще всего колонный портик. В интерьере распространяются богато убранные парадные помещения, в особенности в дворянских усадьбах и особняках. Интерьеры ведомственных зданий сохраняют деловую простоту.

Заметно изменился в XIX веке архитектурный ансамбль Таллина, ставшего губернским городом. В архитектуре старого средневекового города произошла своеобразная метаморфоза. Классицизм в Таллине не вытеснил средневековую архитектуру бесследно, но слился с ней, произошел органический процесс врастания архитектуры классицизма в средневековую структуру города и некоего взаимного приспособления. Складские помещения, размещенные в высоких щипцах средневековых жилых домов, перестраивались в квартиры, и в старых домах появлялась новая система коридоров и лестниц. Ряды окон многоэтажных домов, а часто и междуэтажные карнизы создали на узких фасадах новый горизонтальный ритм. Декоративные лепные детали, фризы, прямоугольные плиты, ниши на фасаде и в интерьере, а также изменения в плане придавали этим старым зданиям классицистический облик. Примером могут служить многочисленные дома в центре Таллина. На улицах Виру, Кинга, Пикк по сей день преобладают классицистические фасады, но они не нарушают средневековой структуры старого города.

Формирование архитектурного облика Таллина в основном находилось в руках губернских архитекторов не только в отношении надзора, но и проектирования. В 20-е годы XIX века губернским архитектором был И. Бантельман, творчество которого пришлось на время, когда были введены типовые фасады и поэтому ориентировалось на типовые проекты. Другим губернским архитектором первой половины XIX века был И. Шельбах. Он решал проекты более самостоятельно: часто средневековые островерхие щипцы перестраивал во фронтоны с люкарнами (иногда эркерные этажи). Такое решение подчеркивало первоначальную вертикальную композицию здания, хотя в деталях и господствовал классицизм. Эти перестроенные здания придавали классицизму Таллина ярко выраженное местное своеобразие.

В первой половине века в Таллине сложилось несколько целостных ансамблей в стиле высокого классицизма. Среди них разнообразные комплексы на Вышгороде, улицах Уус и Лай. Наряду с основным зданием, выходящим фасадом на улицу, сооружались флигеля или дворовые постройки в том же стиле. Над склоном Вышгорода выросли крупные представительные здания. Господствует в панораме Вышгорода дворянский дом с портиком, обращенным в сторону склона (1809—1814, улица Кохту, 8). По-видимому, он спроектирован архитектором К. Энгелем, который прибыл в Таллин из Германии и работал здесь в 1808—1814 годах в качестве городского архитектора. Позднее он переехал в Финляндию, где стал ведущим зодчим финского классицизма. Деятельность Энгеля в Таллине совпала с годами экономического спада, когда в условиях континентальной блокады не было достаточных возможностей для строительства. Поэтому Энгель, видимо, спроектировал в Таллине только несколько зданий, позднее перестроенных (улица Уус, 16 и др.).

Наряду с работами местных архитекторов (Х. Янихен, И. Шаттен) в Таллине сохранились постройки, возведенные по проектам русских архитекторов. В 1807 году архитектор Л. Руска выполнил проект православной церкви Николая Чудотворца, строительство которой было в основном закончено к 1825 году *(илл. 280)*. Купол на высоком барабане, две колокольни по сторонам главного фасада, четырехколонный портик доминируют в перспективе улицы Вене, обогатив ее классицистическим акцентом. В 1827—1830 годах было перестроено здание православной Спасопреображенской церкви (бывш. монастырь св. Михаила) по проекту академика А. Мельникова. Однако компромиссное решение перестройки этой двухнефной средневековой церкви не дало положительных результатов. Купол не связан с пространственной структурой интерьера и воспринимается только снаружи. По архивным данным, военные и гражданские постройки проектировали и другие русские архитекторы, например К. Росси, который выполнил в 1833 году проект перестройки католической церкви на улице Вене (перестройка была произведена в 1842 г., но уже по измененному проекту).

В большем количестве, чем в Старом городе, новостройки возникали в быстро растущих пригородах Таллина. Некоторые комплексы зданий образовали камерные ансамбли («Höfchen»). Так, ряд военных сооружений, например военные госпитали, благодаря природному окружению превратились в классицистические парковые комплексы. Спланированный в виде полукружия, насчитывавший более чем 30 зданий Новый город на Ласнамяги (позже снесен) и ряд фабрик дополняют облик Таллина в этот период.

Интенсивно развивался классицизм в архитектуре Тарту. Рост города сопровождался оживлением строительной деятельности. Группа зданий вновь открытого в 1802 году университета преобразила город, дав ему классицистический облик. В Тарту работали многочисленные талантливые строители, среди них выдающееся место занял архитектор университета профессор

281. Усадебный дом в Рийзипере. Первая половина XIX в.

И. Краузе. Как архитектор и теоретик, Краузе придерживался прогрессивных взглядов и сознательно обратился к передовому стилю эпохи — классицизму. Университетские постройки предоставили ему широкое поле деятельности. Творческое лицо Краузе сложилось под влиянием крупнейших архитекторов немецкого классицизма (например, Ф. Жилли). В Тарту он овладевает традицией русского, в особенности — петербургского раннего классицизма, которому отдавал предпочтение. Главное здание Тартуского университета (1803—1809, *илл. 282*) с торжественным портиком из шести дорических колонн, отражая индивидуальность творчества Краузе, свидетельствует и о влиянии архитектора И. Старова. Стильная классическая постройка, связанная одновременно и с местной традицией (простое решение архитектурных масс, высокая крыша, верхний полуэтаж), стала символом всей архитектуры Эстонии периода классицизма. Первоначально главному зданию университета предполагалось придать более пышный облик, но в связи с наполеоновскими войнами оно было завершено в более скромных формах. Только актовый зал (сгорел в 1966, в 1967 восстановлен), окруженный колоннадой из 28 ионических колонн, несущих галерею, стал наиболее нарядным и торжественным залом стиля классицизма в Эстонии.

Из других построек, спроектированных Краузе, наибольшее значение имеет старая анатомическая аудитория на Тоомемяги (1803—1805). Первоначально она представляла собой небольшую купольную постройку (ротонду), над рустованным цоколем возвышались четыре напоминающих ризалиты выступа с треугольными фронтонами. От фонаря в центре купола свет падал в амфитеатр зала, стены которого были украшены эмблемами, исполненными в технике гризайль руководителем Рисовальной школы университета К. Зенфом. Позднее ротонда анатомической аудитории была зажата выстроенными флигелями.

Университетские постройки, сооруженные на Вышгороде — анатомическая аудитория, обсерватория (1807—1810, архитектор И. Краузе), больница и другие,— вошли в ансамбль парка, разбитого одновременно со строительством университетских зданий. Холмики, связанные мостами, монументы (Монумент народов, возведенный в 1811 г. по проекту И. Краузе) и романтические развалины Домского собора (хор которого был перестроен И. Краузе в университетскую

282. И. Краузе. Главное здание Тартуского университета. 1803—1809 гг. Акватинта А. Хагена. 1827 г. (?)

библиотеку) образовали архитектурные акценты в планировке парка. Современная композиция большого комплекса на Вышгороде сильно отличается от первоначального его облика, когда напоминающая небольшой храм ротонда украшала романтический парк Тоомемяги.

В XIX веке в Тарту был разбит и второй парк — Ботанический сад. В середине века на месте древних укреплений с восточной стороны планируется площадь Барклая де Толли и устанавливается монумент полководцу. В северной, «заречной» части города сложился район дач, утопавших в зелени садов. Тарту превратился в первой половине XIX века в щедро озелененный город-парк.

Одновременно с университетскими постройками в Тарту был возведен еще ряд больших зданий в стиле классицизма. Многие из них на углах улиц, по периметру площадей, вдоль берега Эмайыги и в перспективах улиц: больница на Тоомемяги (1808—1809, архитектор И. Кранхальс), почтовая станция (1821, архитектор Г. Гейст), дворянский особняк на площади Ныукогуде, 16 (1805, архитектор И. Краузе), жилой дом на площади Ныукогуде, 12 (1810, архитектор И. Ланге). Особенно следует отметить гостиный двор, разрушенный в годы второй мировой войны. Его окружала колоннада из 128 колонн, что придавало зданию характер храма. Он был возведен в 1816—1821 годах городскими строителями Г. Гейстом и К. Кранхальсом-младшим по проекту, в котором был использован один из типовых фасадов.

Существенное значение для формирования целостного классицистического ансамбля Тарту имел также поздний классицизм. Развитие капитализма стимулировало строительство крупных общественных зданий (гостиниц и т. д.) и доходных домов по периметру площадей, на берегах Эмайыги и т. д., где члененные пилястрами или полуколоннами фасады образовывали торжественный фронт улицы. Эти здания вместе с постройками конца XVIII века и университетскими постройками формировали городской ансамбль Тарту, заслуженно получивший поэтическое название «Афин Эмайыги».

Классицизм первой половины XIX века оставил заметный след не только в архитектуре Таллина и Тарту, но и всех городов Эстонии, поставленных, как и все города России, в то время под надзор губернских

283. А. Щедрин. Мавзолей Барклая де Толли в Йыгевесте. 1823 г.

284. Корчма в Коэру. Первая половина XIX в.

архитекторов. Отметим ратушу в Пярну и лютеранскую церковь в Кингисеппе.

Высшие достижения классицизма в Эстонии указанного времени связаны также со строительством усадебных домов. Вместе с ростом помещичьего хозяйства усадебный дом приобретает дворцовый характер. Парадные залы иногда имели круглые или овальные очертания, что придавало пластичность членению объема всего здания и выделяло купол над крышей. Плафон купольного зала обычно членился кессонами и украшался розетами, местами, однако, применялся зеркальный свод, покрытый иллюзионистской живописью. Стены были расписаны колоннами, нишами и т. п. (Хыреда), украшены изображениями фигур или орнаментом (Колга, Хыреда), в котором использовались чаще всего декоративные формы античности (фестоны, гирлянды, маскароны, розеты, орлы и т. д.). Наиболее совершенные усадьбы в стиле высокого классицизма строились в Северной Эстонии, среди них важнейшие — Саку, Рийзипере *(илл. 281),* Колга, Ааспере. Соразмерные пропорции, представительный портик, часто со ступенчатым аттиком, добротная стуковая лепка (как в наружной, так и во внутренней архитектуре), торжественный колонный зал отличают эти здания, относящиеся к лучшим созданиям классицизма в Эстонии.

В архитектуре ряда усадеб, несомненно, заметно влияние русского классицизма. Лепные украшения выполнялись часто в русских мастерских, в особенности для усадеб Северной Эстонии. В ряде случаев лепные детали заменяются деревянной резьбой (капители), что указывает на большую доступность столярных работ по сравнению с лепниной. Эта небольшая деталь свидетельствует о возросшей роли ремесленников и строителей.

В ансамбле усадьбы центральное место занимал помещичий дом в стиле классицизма, но полное звучание он обретал только во взаимодействии с парком и другими усадебными постройками. Уже в XVIII веке обращают внимание на планировку парадной площади перед помещичьим домом, окруженной конюшнями и амбарами, с круглым или прямоугольным газоном в центре. Теперь эти ансамбли приобретают более парадный характер: простые аркады хозяйственных построек заменяются колоннадами или членятся полуколоннами, фасады служебных зданий связываются в единую композицию с помещичьим домом.

Значительное внимание в этот период уделяется парковой архитектуре. Большие территории превращают в пейзажный парк, который оживляется архитектурой малых форм в виде различных мемориальных павильонов и монументов (Палмсе, Ааспере, Хеймталь, Пухту).

В тесной связи с архитектурой развивалась в Эстонии монументальная и монументально-декоративная скульптура. Подъему монументальной скульптуры способствовали события Отечественной войны 1812 года. Для увековечения памяти героев и героических боев были установлены памятники в городах, селах и особенно в усадьбах. Сюда относятся прекрасный мавзолей полководца Барклая де Толли в Йыгевесте (1823,

285. Г. Гиппиус. Эстонская невеста. 1852 г.

286. К. Кюгельген. Вид Таллина со стороны Тискре. Около 1827 г.

архитектор А. Щедрин, скульптор В. Демут-Малиновский, *илл. 283*), монумент в церкви Вынну, надгробие Тизенгаузена в таллинском Домском соборе (И. Мартос?) и другие. Кроме того, в усадьбах возводились триумфальные арки (Выхмута), небольшие павильоны, колонны (Мыдрику), также отражавшие патриотические настроения времен Отечественной войны 1812 года.

В XIX веке классицистические ансамбли помещичьих усадеб уже не были одинокими в архитектурном пейзаже страны. Возник ряд промежуточных звеньев. Особого внимания заслуживают корчмы *(илл. 284)*, почтовые станции, магазины. Большие корчмы на трактах и небольшие сельские или приходские становились своего рода архитектурными акцентами дорог. Причем в их облике проявлялись местные черты, так как возводили их местные строители. Колоннады этих построек (на стыке дорог даже двусторонние — Коэру, Симуна) создавали как бы непрерывную классицистическую архитектурную среду в сельском ландшафте. Иногда выложенный из валунов приземистый массив корчмы с высокой четырехскатной крышей достигает подлинной монументальности (Тори). Классицизм в Эстонии обладал большой жизненностью, формировал цельный архитектурный облик города и деревни и распространился на все типы зданий, начиная с жилого дома и кончая служебными постройками. Сюда следует включить церковное зодчество, которое в этот период связано со строительством православных церквей, так как в конце XVIII века такие церкви строились в каждом уездном городе.

Невзирая на свое назначение, каждый тип строения осваивал не только пропорции, характерные для классицизма, но и приемы композиции, детали. В Эстонии архитектурное решение и декоративное оформление оставались скромными. Принадлежность Эстонии к централизованной Российской империи создала условия для развития архитектурного пейзажа, близкого русскому классицизму. Одновременно местный классицизм сохранял связь с северо-немецким.

В первой половине XIX века, как уже говорилось, создались новые основы для развития искусства. Возникли художественные учебные заведения, распространились новые виды искусства (эстамп, силуэт и т. д.).

287. К. Кюгельген. Вид на Таллин с юго-востока. 20-е — начало 30-х гг. XIX в.

288. Э. Шлихтинг. Ворота «Нуннавярав» со старой почтовой станцией в Таллине. Около 1865 г.

Будучи по преимуществу дилетантским увлечением местных дворян и бюргеров, художественное творчество, с одной стороны, остается под влиянием немецкой художественной культуры, а с другой — вступает в соприкосновение с русской. Петербург приобретает все большее значение как центр подготовки местных художников. Отсюда распространяются и новые художественные идеи.

Одним из характерных явлений для искусства первой половины XIX века в крупных городах Эстонии — Таллине и Тарту — становится укрепление связей между художниками и учреждение художественных учебных заведений.

В самом начале века в Таллине работала рисовальная школа Ф. фон Сапорски. Обучение длилось три года, два раза в неделю по два часа. В первом классе преподавали основы рисунка вплоть до рисования цветов и пейзажей, во втором — изучали фрагменты фигур, в третьем — фигуру, перспективу, цвет и архитектуру. Начиная с 1815 года здесь работал художник К. Вальтер, несколько учеников которого в дальнейшем выбрали профессию художника. В это время в Таллине был еще целый ряд частных учителей рисования. Среди них особого внимания как педагог и

портретист заслуживает Я. Нейс. Большое значение преподаванию рисунка придавали в Домской школе.

Для периода классицизма характерно, что таллинские начинающие художники продолжали свою учебу в Петербурге и Германии, в особенности — Дрездене, а также в Риме, который стал городом их мечты и для некоторых постоянным домом. Таких художников можно только условно считать таллинскими. Деятельность этих мастеров протекала частично в Петербурге, частично в других крупных художественных центрах. Тем не менее в их творчестве нашла отражение эстонская тематика. Так, Г. Гиппиус в 1849 году переехал в Таллин, где выполнил несколько жанровых портретов эстонских крестьянок — «Эстонская невеста» (1852, *илл. 285*), «Эстонская молодуха» (1852), в которых, несмотря на некоторый налет этнографизма, заметен интерес к человеку, его внутреннему миру. Портреты эстонских крестьянок писал и К. Нефф.

Среди художников первой половины XIX века выделяются братья-близнецы Кюгельгены. Знаменитый портретист и мастер композиции Г. Кюгельген провел в Таллине только несколько лет (1799—1801, 1803—1804). С 1827 года постоянно в Таллине проживал Карл Кюгельген. Сын последнего Константин Кюгельген, учитель рисования Таллинской губернской гимназии, был одним из наиболее известных местных художников.

Карл Кюгельген явился основоположником таллинского городского пейзажа; сделанный им выбор мотивов и панорамных видов города сохранил значение и для последующих поколений. В своих пейзажах К. Кюгельген отталкивается от традиционного пейзажа периода классицизма с его тремя цветовыми планами, но в то же время заметно усиливает роль воздушной перспективы. В пейзаже преобладают холодные тона неба, на фоне которого вырисовывается силуэт старого Таллина. Затемненный передний план с романтическим стаффажем противопоставлен окутанной мягкой воздушной дымкой панораме города *(илл. 286, 287)*.

Более ограниченно значение видов Таллина, исполненных в духе бидермейера художниками Т. Гельхааром, *(илл. 292)*, Э. Шлихтингом *(илл. 288)*, И. Хау. Однако их пейзажи стали популярны и нашли путь в жилой интерьер благодаря быстро распространившимся техникам репродукционной гравюры. Ценность этих таллинских городских видов в прелести деталей, в точности передачи мотива, что придает им определенное художественно-историческое значение.

Археологические увлечения периода классицизма вызвали у ряда авторов (И. Унгерн-Штернберг, О. Штакельберг) повышенное внимание к романтике старого Таллина. В это время было создано большое количество рисунков развалин старинных церквей (Доминиканский монастырь, сгоревшая церковь Олевисте).

В отличие от большинства таллинских мастеров городского пейзажа, которые в основном ограничивались воспроизведением узкого круга популярных памятников архитектуры, К. Буддеус сумел в своих подцвеченных рисунках увидеть тихую красоту уютных двориков Старого города, открыть своеобразную поэзию городских окраин *(илл. 289)*. В зарисовках Буддеуса стаффаж превращается в запечатленные метким глазом художника жанровые сценки из быта горожан, рыбаков

289. К. Буддеус. Дом на углу улиц Рюйтли и Дункри. Карандаш. Первая половина XIX в.

290. В. Крюгер. Развалины Домского собора в Тарту. Литография. 1837 г.

291. Т. Гельхаар. Возвращение свадебного кортежа из церкви. Цветная литография из цикла «Характерные сцены из жизни крестьян Эстляндии и Лифляндии». Около 1840 г.

побережья, например «Побережье Тискре» (1836), «Нищие», «Рыбацкий домик в Копли» (30-е гг.). В рисунках Буддеуса отражен тот интерес к простому народу, который в эти годы углубился благодаря этнографическим исследованиям эстофилов.

Эстофильские настроения нашли отражение и в серии цветных литографий Т. Гельхаара «Charakteristische Szenen aus dem Bauernleben in Ehst-und Livland...» («Характерные сцены из жизни крестьян Эстляндии и Лифляндии...», издана ок. 1840). В литографиях «Возвращение свадебного кортежа из церкви» *(илл. 291)*, «Мартынов вечер», «Праздник после толоки» с этнографической точностью зафиксированы свадебные и праздничные обряды эстонских крестьян.

Широкое распространение в живописи и графике (особенно литографии) первой половины XIX века получил небольшой кабинетный портрет.

Как уже отмечалось, деятельность многих эстонских художников этого времени была связана с Петербургом, где они создавали свои основные произведения. На родине они выполняли только алтарные образы. Многие из них написаны Н. Бараноффом, В. Кюгельгеном и К. Вальтером.

По сравнению с живописью и графикой удельный вес скульптуры в Таллине был более чем скромным. Среди местных скульпторов можно отметить Г. Экснера, который в середине века по рисункам Ф. Майделя выполнил алтарь и кафедру церкви Олевисте (1840), а также скульптуры фасада и башни церкви в Кейла, переплеты окон церкви Нигулисте, надгробие пастору Хершельману на кладбище в Мыйгу (1835). В Таллине на фасаде католической церкви помещены два апостола (ок. 1842) работы петербургского скульптора Р. Залемана.

В начале XIX века исключительно важную роль в развитии местной художественной культуры играет Тарту — крупный научный и педагогический центр Прибалтики, славившийся своим университетом. При вновь открывшемся в 1802 году университете было учреждено преподавание рисунка и гравюры. Знание этих предметов в те годы входило в общеобразовательную подготовку студентов. Спустя несколько лет

292. Т. Гельхаар. Старый рынок в Таллине. Раскрашенная акватинта. 1835 г.

на этой основе была организована Рисовальная школа Тартуского университета. В задачу школы входила не столько художественная подготовка студентов, сколько обучение основным знаниям в области рисунка, живописи и гравюры на меди, необходимым ботаникам, анатомам и будущим домашним учителям. Со временем школа воспитала целое поколение местных художников.

Первым учителем Рисовальной школы был К. Зенф, приглашенный из Дрездена. Хороший педагог и продуктивный художник, этот разносторонний график и обаятельный человек завоевал себе почетное место не только в эстонском искусстве, но также и в искусстве и истории культуры всей Прибалтики. В творчестве К. Зенфа преобладает портрет (рисунок, гравюра, пастель) и пейзаж (гравюра на меди, акватинта, сепия). Он создал в технике гравюры на меди портреты прославленных полководцев Барклая де Толли (1816, *илл. 293*) и Л. Витгенштейна (1816).

Зенф принес в Прибалтику своеобразный сплав элементов классицизма и романтизма (в особенности в пейзаже), характерный для немецкого искусства тех лет, а также традиции реалистического портрета. О продуманности педагогических приемов Зенфа и плодотворности его методики свидетельствуют «Учебные тетради образцов для рисунка» в технике акватинты и работы его многочисленных учеников. Среди них особого внимания заслуживает А. Клара, который после кратковременного периода деятельности в Тарту был в 20-е годы приглашен в Петербург на должность придворного гравера и резчика по меди. Серией видов Тарту А. Клара положил начало изображению этого города в искусстве. Виды Тарту получили широкое распространение среди местных художников.

Среди учеников Зенфа были и талантливые портретисты. Так, А. Пецольд продолжил учебу в Германии и Италии, а с 1842 года работал в Петербурге. Наряду с портретами Пецольд создавал пейзажи и под влиянием эстофильских настроений — изображения эстонских крестьян (литографии). Широкой популярностью пользовались его жанровые портреты «Тарвасто мойза Ансс» («Антс с мызы Тарвасту», 1834, *илл. 294*), «Ева из Пыльтсамаа» (1834) «Тюндри-Каарель из Тарвасту» (1834) и портрет замечательного эстонского просветителя Ф. Р. Фельмана (1833). А. Клюндер, автор серии портретов профессоров Тартуского университета (1822—1828), позже переехал в Петербург, где писал акварельные портреты.

Ученики Зенфа продолжили его дело и в Рисовальной школе. С 1838 по 1851 год школой руководил

293. К. Зенф. Портрет генерал-фельдмаршала Барклая де Толли. Гравюра пунктиром. 1816 г.

А. Хаген, художник, который совершенствовался в Германии и во время своих многочисленных заграничных поездок (в особенности в Италии). Петербургская Академия художеств присвоила ему звание свободного художника. Хаген получил известность как автор многочисленных пейзажей и иллюстратор научных трудов, среди которых были «Поездка к Арарату» И. Паррота (Ревель, 1834) и «Облагораживание животных» Ф. Шмальца (Кенигсберг, 1832).

Третьим учителем Рисовальной школы при Тартуском университете был эстонец В. Крюгер, приобщившийся к искусству под влиянием мецената Э. Липгарта, владельца имения Раади, и известного искусствоведа К. Липгарта. В. Крюгер совершенствовался в Германии и Италии (1830—1835), много путешествовал и был влюблен в классическое искусство, которое часто копировал. Он основал первую в Тарту литографскую мастерскую (позднее перешла к Г. Шлатеру). Крюгер писал романтические пейзажи *(илл. 290)* и портреты, среди которых выделяется автопортрет маслом (1870), отличающийся точностью портретной характеристики и крепкой скульптурной лепкой формы. Им выполнены книжные иллюстрации — 500 цветных таблиц. «Jcones plantarum novarum vel imperfecte cognitarum floram rossicam, imprimis altaicam illustrates» К. Ф. фон Ледебура (I—V, 1830—1834). После ухода В. Крюгера в 1891 году Рисовальная школа при Тартуском университете была ликвидирована.

Графики Тарту первой половины XIX века оказались достойными последователями К. Зенфа. Самым популярным среди них был Г. Шлатер, чрезвычайно плодовитый художник, работавший в Тарту начиная с 1828 года. Руководимая им с 1832 года литографская мастерская оставила заметный след в истории эстонской культуры. Основное место в творчестве Шлатера занимают виды города Тарту, портреты наиболее известных преподавателей университета, изображение мест, связанных с легендами о народном герое Калевипоэге. Вершиной творчества художника является серия крупноформатных литографий «Das malerische Dorpat...» («Живописный Дерпт», 1853).

Из литографской мастерской Шлатера вышел график Ф. Штерн, который с 1841 года жил в Кингисеппе. Штерн выполнил наряду с многочисленными пейзажными гравюрами серию цветных литографий «Die Trachten der 12 Kirchspiele des Oeselchen Kreises» («Крестьянские костюмы 12 приходов округа Сааремаа (Эзель)», 1871).

Наличие квалифицированных художников, владевших многообразными графическими техниками, способствовало развитию искусства иллюстрации. Центром искусства книги стала учебная мастерская ксилографии, основанная в 1835 году живописцем и графиком Ф. Майделем. Майдель поддерживал тесную связь с немецкими романтиками-назарейцами, что заметно сказалось на творчестве художника, в частности в его картинах маслом и акварелях. Среди его живописных работ, помимо алтарных образов, встречаются жанровые сцены, например акварель «Волынщик» *(илл. 295)*. Более всего известен Майдель своими иллюстрациями к произведениям русских писателей, среди них «Чертежи к поэме А. Пушкина «Цыгане», сочиненные Л. Ф. Майделем», затем гравюры на меди к «Ундине» В. А. Жуковского (1836). Наиболее значительным произведением Майделя являются иллюстрации из истории Прибалтийского края, гравированные на меди и опубликованные в двух тетрадях (первая в 1839, вторая в 1842, *илл. 296*). Из предполагаемых 50 иллюстраций было издано 22. В этих иллюстрациях несколько бесстрастно, в характерной для назарейцев контурной манере рассказывается о захвате Прибалтики немецкими рыцарями в начале XIII века. В 1840 году Майдель выполнил также ряд рисунков на мотивы эстонской мифологии.

Мастера ксилографии А. Хаген, Б. Калли, М. Михельсон и А. Даугулль оставили довольно значительное наследие, но ограничивались только иллюстрацией. В особенности это относится к А. Даугуллю (Даугелю), воспитаннику петербургской Академии художеств, среди учеников которой были такие художники эстонской национальности, как, например, Э. М. Якобсон. Эти мастера создали тысячи миниатюрных гравюр на дереве, инициалы, виньетки, иногда жанровые сценки, которые воспроизводились в эстонских и русских книгах и распространялись среди широких народных масс.

Ценным завоеванием искусства первой половины XIX века было открытие своеобразия местной природы

294. А. Пецольд. Тарвасто мойза Ансс (Антс с мызы Тарвасту). Литография Г. Шлятера с рисунка 1834 г.

295. Ф. Майдель. Волынщик. Акварель. 30-е — 40-е гг. XIX в.

296. Ф. Майдель. Морской бой с жителями Сааремаа в 1202 году. Гравюра на меди из цикла «50 иллюстраций эстонской истории». 1839—1842 гг.

и городского пейзажа, все возраставший интерес к человеку из народа, сначала изображаемого в качестве стаффажа и в этнографических зарисовках, а затем в бытовом жанре и портрете. Мир библейских и аллегорических образов сменился отечественной тематикой — изображением будней и праздников местного населения. Большое значение имело широкое распространение графических техник, в особенности литографии, гравюры на дереве и меди. Доступность графики способствовала в первой половине XIX века общему повышению художественной культуры, графические листы проникали в жилище горожанина, способствуя демократизации искусства.

Деревянное народное зодчество Эстонии известно по поздним памятникам XVIII и в основном XIX веков. Своеобразие исторического и социально-политического развития страны обусловило специфические для Эстонии формы расселения крестьянства. В большей части страны, на севере и на островах, распространились небольшие кучевые или гнездовые деревни на 5—15 хуторов. Неповторимо своеобразные по своему облику кучевые деревни встречаются на островах Муху и Сааремаа. Особенно впечатляет деревня Когува на острове Муху. Улицы в таких деревнях не играют той решающей роли в композиции, как это было в России. Они образованы сложным лабиринтом невысоких каменных оград или изгородей из горизонтально либо косо уложенных жердей между попарно стоящими кольями. Такая планировка обусловлена неправильными по форме участками примыкающих друг к другу крестьянских дворов. Деревни Западной Эстонии и островов с высокими удлиненными крышами домов, с расположенными живописными группами жилыми ригами, валуны, кусты можжевельника, ветряки на возвышенных участках образуют неповторимый по своеобразию сельский пейзаж.

297. Деревянный хомут, украшенный резьбой из Сууре-Яани. 1819 г.

298. Сундук из Тыстамаа. Дерево, выжигание. XIX в.

На юге Эстонии распространился тип разбросанной деревни. В условиях формирования капитализма крестьяне более развитых южных районов страны стали выкупать помещичьи земли, что обусловило образование изолированных хуторов на окраинах помещичьих земель.

В планировке крестьянской усадьбы жилая рига располагалась в глубине двора, а в передней части со стороны улицы находились амбары, хлев. Во второй половине XIX века двор разделили на две части — чистую и хозяйственную.

В качестве строительного материала преобладало дерево. Основными архитектурными акцентами срубов становились различные комбинации венцов на углах. Известняк применялся на севере и западе Эстонии, но только для неотапливаемых помещений. Стены клались первоначально всухую или на глиняном растворе, со второй половины XIX века стал применяться известковый раствор.

Огромное значение в композиции риги и хозяйственных построек имела высокая четырехскатная крыша с широким свесом, покрытая соломой или камышом. Эти огромные крыши вносят своеобразный акцент в сельский пейзаж. Они часто в два и более раза превышают высоту сруба и как бы придавливают сруб к земле. В конце XIX века в связи с усовершенствованием строительной техники появилась двускатная крыша, крытая дранкой.

Своеобразие эстонского народного зодчества наиболее ярко проявилось в архитектурной композиции жилой риги, которая окончательно сложилась к середине XIX века. Рига состоит из трех частей: просторного и высокого жилого помещения, которое служило также для сушки хлеба, гумна для обмолота и каморы (полужилого, полускладского помещения). Жилое помещение отапливалось по-черному, дым выпускался через низкую (1,2 м) дверь, окна были волоковые. Застекление и дымоход появились только во второй половине XIX века. В качестве очага служила печь-каменка, перед которой располагалась открытая часть очага.

Жилая рига подразделялась на три основных типа — северный, южный и западный. Для северного типа характерна большая высота жилого помещения и более широкое гумно, в результате чего перед жилой частью образовался навес — улуалуне, служивший местом для рукоделия. На юге стены возводились выше крыши, а улуалуне отсутствует. На западе распространился смешанный тип жилища.

В конце XIX века риги стали перестраиваться. Вместе с появлением дымовой трубы камора разделяется на два жилых отапливаемых помещения, а прежняя жилая комната приспосабливается под хозяйственные нужды. Между ригой и каморой устраивается кухня.

Интерьер традиционной жилой риги был бедным. Перекрытие образовывали колосники для сушки хлеба. Мебель в основном была встроенная. Вдоль стен располагались длинные лавки. Утварь держали в сундуках-ларях и коробах. Скамейки и табуретки появились во второй половине XIX века. На островах к этому времени стали изготовлять стулья по образцам городской и усадебной мебели. Спинку стула украшала горизонтальная или вертикальная перекладина с

плоскостной либо ажурной резьбой, сиденья плели из соломы, тростника, прутьев. Освещалось помещение лучинами, укрепленными в светцах. Только на рубеже XX века появились кровать и шкафы. Цвет в интерьер вносили красочные покрывала и ковры.

Из хозяйственных построек следует назвать летние кухни-кода, конусообразные постройки из толстых жердей, хлев, колодец, баню, которая первоначально состояла из одного помещения — парильни, а со второй половины XIX века из двух — предбанника и бани. Амбары представляли собой сруб, поставленный на камни или столбы для защиты от сырости. На уровне пола сооружалась выступающая площадка. Широкий свес крыши, часто на декоративных консолях, защищал двери. К хозяйственным постройкам относятся также хлев и колодец.

Сельский пейзаж дополняли водяные и ветряные мельницы. Ветряки были козлового и шатрового — голландского — типа. До наших дней сохранились живописные группы козловых мельниц, например в Англа на острове Сааремаа.

Художественные достижения народа запечатлены в предметах обихода. В зависимости от исторических условий меняется ассортимент изделий народного искусства, их истоки и территориальное распространение. Существуют три основные культурные зоны народного искусства: Северная, Южная, Западная Эстония, включая острова. Каждая из них в свою очередь подразделяется на уездные и приходские районы, самостоятельность которых особенно наглядно выражена в национальном костюме.

В целом можно утверждать, что местные материалы, традиционная техника придали народному искусству неповторимое своеобразие, которое сказалось и на форме и на орнаменте изделий; в них отразились мироощущение народа, его национальный характер.

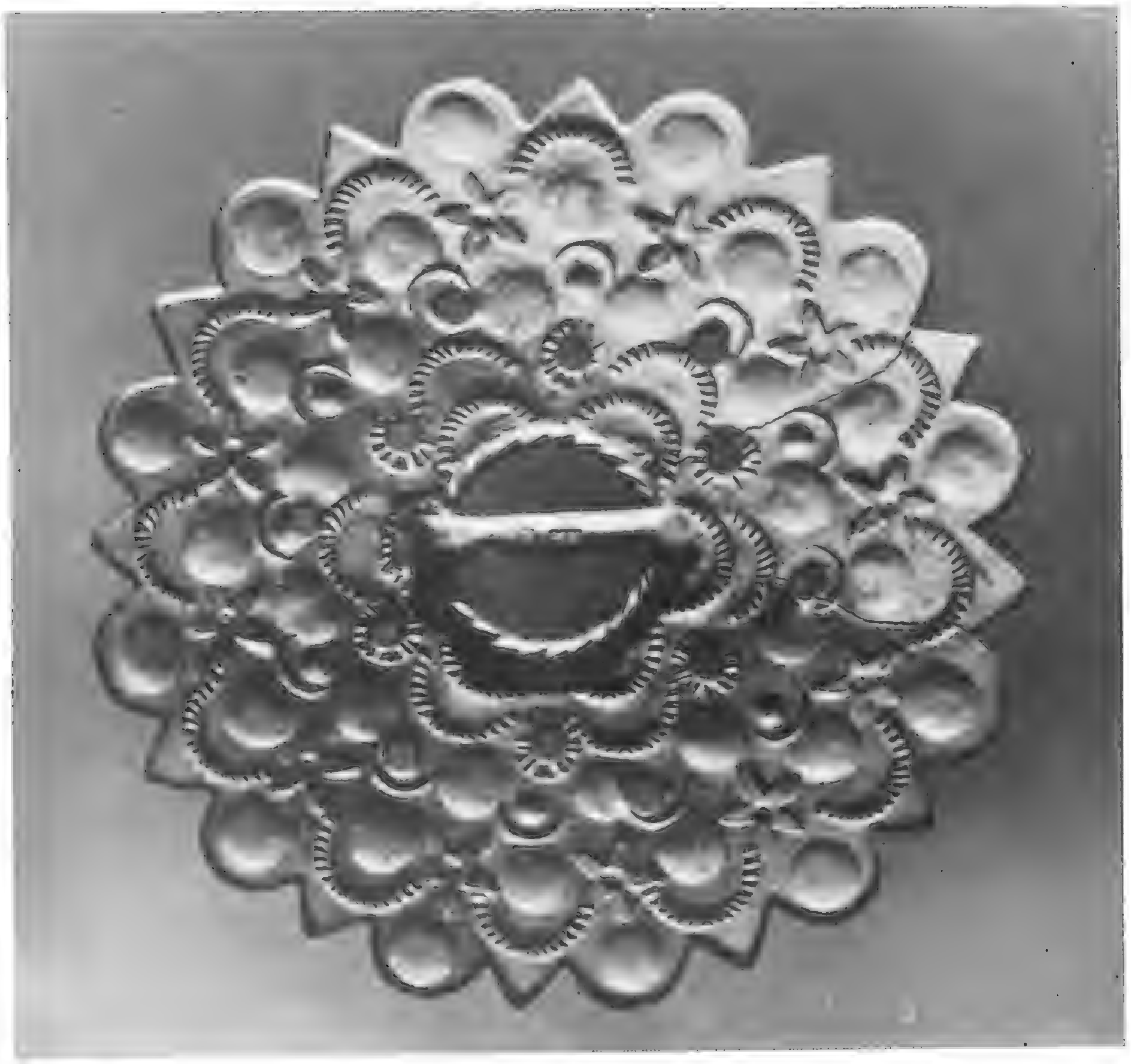
Рассматривая эстонское народное ремесло с позиции истории искусства, можно заметить, что наряду с элементами, уходящими корнями в первобытную религию и обряды, в нем обнаруживается влияние всех стилевых эпох. Если эволюция предметов из органических веществ из-за плохой сохранности прослеживается с трудом, то отражение стилей в ювелирных украшениях (в серебряных украшениях, бусах, фибулах, круглых нагрудных брошах — сыльгах, *илл. 300*) раскрывается в исторической последовательности, особенно наглядно в смене орнаментов готического, ренессансного и барочного стилей.

Нет такого вида изделий, в котором бы полностью отсутствовали следы воздействия художественных стилей. Мы находим отголоски барокко, чиппендейля, ампира в мебели, особенно в сиденьях для невесты и столах, в различных предметах обихода (дуги, святцы, кружки и т. д.), в обстановке интерьера (ковры, покрывала), не говоря уже о народном костюме и металлических украшениях.

В Южной Эстонии можно увидеть на рубахах вышивку, относящуюся к традиции готики, в то время как на севере страны на женских головных уборах и рукавах преобладал барочный цветочный орнамент, повсеместно расспространившийся в XVIII веке в Европе.

Важное место в эстонском народном искусстве занимает дерево. Деревянные бытовые изделия обычно

299. Посуда для молока из Колга-Яани. Дерево, выжигание. XVIII в.



300. Брошь. Серебро, штамповка, чеканка. XIX в.

301. Вышитое санное покрывало из Хаапсалу. 1910 г.

орнаментированы рельефной, выемчатой резьбой или выжиганием *(илл. 297)*. Известны также сквозная (ажурная) резьба, аппликация, вытачивание, интарсия, инкрустация и объемная (пластическая) резьба. Последняя встречалась реже. В этой технике выполнялись в основном зооморфные образы, главным образом в Северной Эстонии и на островах. С художественной точки зрения наиболее интересной является лошадиная голова, которая чаще всего связана со свадебным ритуалом (например, хомуты в уезде Харью, резные ручки кружек для молока и пива на острове Сааремаа).

В игрушках образы животных условны и часто обретают фантастический характер. Особую группу образуют предметы, внешний вид которых ассоциируется с природными формами (сиденья из ветвей и пней и т.д.), или же напоминающие силуэт головы животных окончания досок — причелин, выступающих над коньком крыши, или столбы ворот. Еще реже, чем изображение животных, встречается в народном искусстве изображение человека.

Значительно более популярно было украшать поверхность дерева геометрическим орнаментом (в народном обиходе «кирьяма» — «писать»). Это общая тенденция у всех народов, содержание бытовой культуры которых определяло земледелие, а не скотоводство. При украшении изделий особенно часто использовали древние символы и магические знаки (круг, солнечный диск, циркульная розетка и др.). Эти изображения доходят до самого недавнего времени (например, в вязаных предметах), хотя они и получили чисто декоративное значение.

Из растительного орнамента распространилась рельефная виноградная лоза (в Северной Эстонии на хомутах), мотив, происходящий, по-видимому, из церковной символики; она встречается как в натуралистической, так и стилизованной трактовке.

При орнаментации деревянных изделий выжиганием применялся способ, известный еще по археологическим находкам,— использование металлических штемпелей. В XVIII—XIX веках техника выжигания была одной из самых распространенных. Творческая фантазия

мастеров создавала из небольшого набора штемпелей самые разнообразные композиции, которые принимали различный характер в зависимости от формы изделий, их размеров и т. д. (коробья, кружки, *илл. 298, 299*), но сохраняли единство принципов. Для деревянных изделий характерна монохромность: сохранялась природная окраска поверхности изделий независимо от техники исполнения.

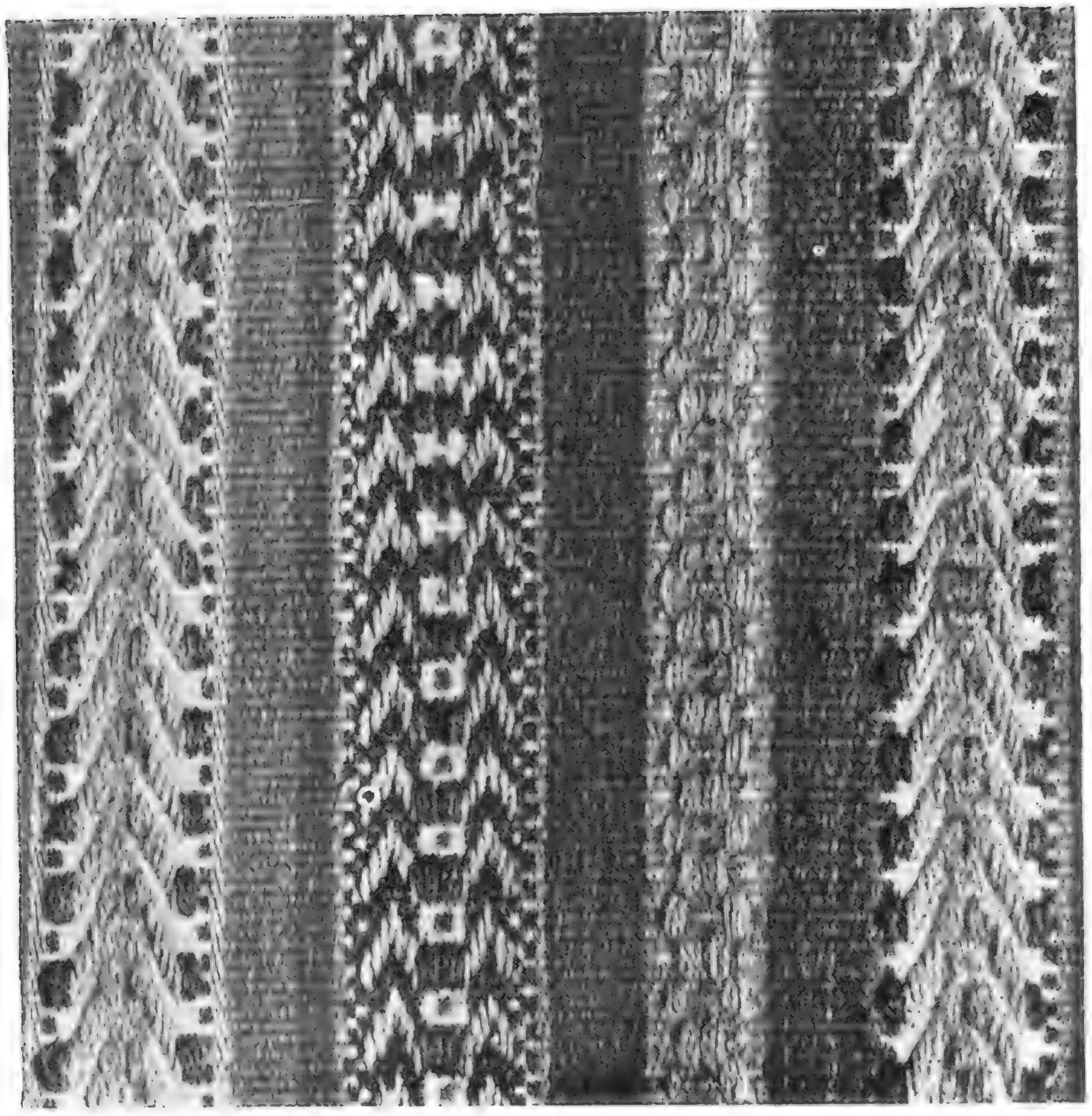
Наряду с деревом изделия обихода выполнялись из коры, рога, кости, кожи, соломы и т. д.; их украшала скромная орнаментация, скульптурные решения крайне редки (ритуальные маски).

К народному творчеству относятся также мемориальные кресты и надгробные стелы, резанные из камня. Наряду с примитивными мемориальными крестами (например, на месте несчастных случаев) с XVII века на кладбищах Северной Эстонии (Кейла) появляются большие кольцеобразные кресты. Выполнены они в основном профессиональными каменотесами. Среди изделий из камня следует назвать также встречающиеся на островах человеческие маски, которые вставлены в наружные стены зданий. Этим примитивным головам, несомненно, приписывались в прошлом защитные функции.

Цветовое богатство эстонского народного искусства проявилось сравнительно поздно в текстильных изделиях. Тканные на станках ковры, вязанные на спицах варежки, чулки, жилеты или плетенные в разных техниках пояса и ленты образуют большую и важную группу в народном искусстве. В текстиле также распространился принцип «кирьяма», «кирьютама» — «писать». Он выражается в повторении определенного мотива (полосатые ковры, бордюры юбок и др., *илл. 302, 303*). Создавались комбинации полос в широких бордюрах (носки) и цветные полосы, покрывающие в определенном чередовании всю плоскость ткани (перчатки, жилеты). Эти бесчисленные геометрические узоры обогащают изменением материала и цвета, получается разнообразный по характеру, но всегда традиционный узор. В народных названиях узоров (узоры перчаток имеют несколько сот названий) отражено далекое прошлое народного искусства (принцип часть за целое,— pars pro toto, символы христианской религии и др.), а также наслоения исторических влияний, связей и стилей.

Тот же процесс можно проследить в вышивке. Архаические мотивы сохранились или же смешались с средневековыми, местами создавались новые геометрические узоры. Наиболее древние традиции можно увидеть в изделиях более поздних, где они подвергались изменениям по материалу, форме, не говоря уже о содержании. Первобытная металлическая спираль в текстиле позже была заменена шерстяной нитью или имитирующей металл красной нитью (в Южной Эстонии). В более позднее время (XVII—XVIII вв.) в Северной Эстонии вышивка претерпела значительные изменения — появился цветочный орнамент в формах барокко, рококо и классицизма в присущей этим стилям

302. Полог для саней из Амбла. Шерсть, ткачество. Первая половина XIX в.



303. Тканый ковер из Юри. XIX в.

цветовой гамме *(илл. 301)*. Вышитые по шелку кокошники или женские блузки с яркими цветками несколько экзотической красоты говорят об их выполнении опытными мастерами — городскими ремесленниками. В то же время массовое распространение вышивки доказывает наличие сельских мастериц, вышивавших менее сложные по технике узоры на рукавах и кокошниках синей, красной и черной нитью.

Распределяя известные нам изделия народного искусства по территориальным группам, мы находим элементы, относящиеся к соседним культурным зонам. В народном костюме островов прослеживаются черты шведского народного искусства, влияние профессионального искусства XVII века и т. д. Такие явления зависят от исторической судьбы отдельных областей Эстонии. Они заметны не только в крестьянской, но и городской культуре, что дает основание более точно расшифровать происхождение, время возникновения, связи и пути развития народного искусства. Учет этих факторов позволяет выявить самобытные традиции эстонского народного искусства, его эмоциональный строй. Своеобразие эстонского народного искусства можно обобщить словом «кирьяма», которое соответствует терминам «узор» или «орнамент» и которое передает основную идею народного искусства — «писать» — «кирьютама».

# ИСКУССТВО АРМЕНИИ

Утверждение России в Закавказье в первой трети XIX века, завершившееся русско-иранской и русско-турецкой войнами (1826—1828 и 1828—1829), привело к освобождению ряда областей с армянским населением от ига таких деспотических государств, какими были Иран и Турция.

В ознаменование взятия Еревана (Эривани) в 1828 году были учреждены две медали, а для увековечения памяти русских воинов, погибших в решающем сражении под Ошаканом в 1827 году, на месте битвы был воздвигнут памятник (1834). Он имеет оригинальную, отличную по характеру от произведений армянского зодчества композицию — заостренный конус на квадратном в плане высоком пьедестале.

После освобождения Восточной Армении была образована Армянская область с центром в Ереване, которую в 1840 году переименовали в уезд Грузино-Имеретинской губернии, а в 1850 — в Ереванскую губернию.

Присоединение к России имело прогрессивное значение в жизни армянского народа. Оно не только избавило его от физического уничтожения, но и способствовало развитию производительных сил страны и национальной культуры. Определенные успехи наметились и в области искусства, включая архитектуру.

В истории армянского зодчества первой половины XIX века произошел перелом. Заглохшее при иранском владычестве развитие архитектурно-художественных традиций страны нашло свое продолжение в новых условиях, порожденных присоединением Восточной Армении к России. Административным центром Восточной Армении оставался Ереван *(илл. 304)*, который, как и другие армянские города этого времени, представлял собой в начале XIX века весьма непривлекательную картину. Он имел однообразный, унылый вид и мало чем отличался от сплошной массовой застройки сельских поселений.

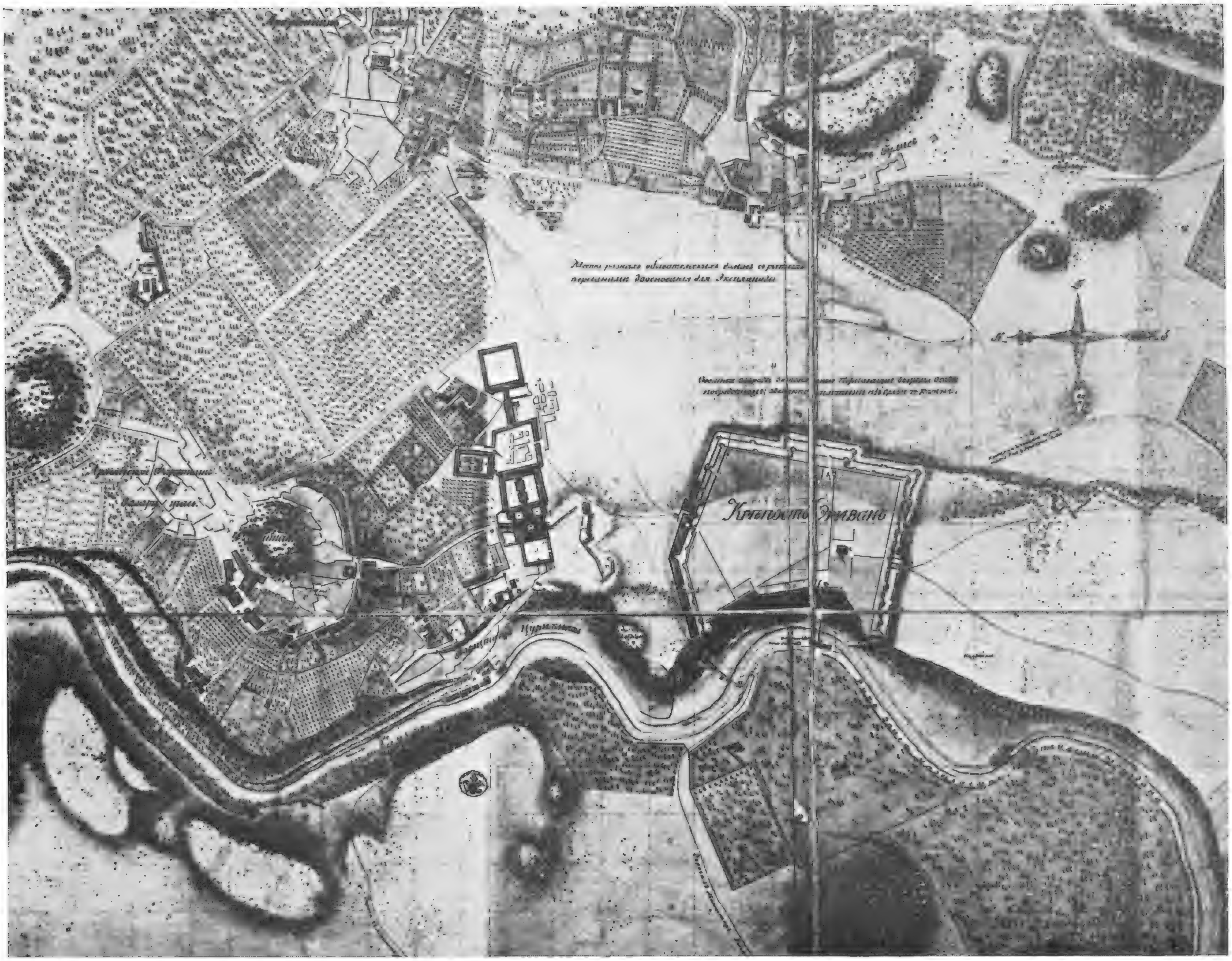
Территория города состояла из крепости и трех частей, объединенных садами и огородами. Небольшие площади имели случайную форму. Кривые и узкие улицы шириной от двух до пяти шагов ограничивались глухими стенами строений и заборов, выложенных из мелких камней на глиняном растворе. Разнообразие вносили редко расположенные ворота, ведущие во двор с садом к помещенному, как правило, в глубине участка одноэтажному дому.

Усадьбы зажиточных горожан контрастировали с внешним видом лишенного благоустройства города. Вымощенный плитами двор украшали каменные бассейны и тенистые деревья. Уютные комнаты освещались широкими подъемными окнами с разноцветными стеклами. Стены отличались белизной штукатурки и искусной лепной работой.

Основным строительным материалом продолжал оставаться кирпич (сырец и обожженный) и грубо околотый камень (туф и базальт). Более часто стал применяться чисто отесанный камень, повысивший художественные особенности сооружений. Стены выкладывались по древнему способу *(илл. 306)*. Перекрытия делались плоские по деревянным балкам, каменные — из арок и сводов. Соприкосновение с русской культурой привело к замене иранских традиций господствовавшими в России архитектурными формами классицизма.

С присоединением к России населенные пункты стали приводиться в порядок. Восстанавливались разрушенные и строились новые жилые и общественные здания, производственные сооружения. В Ереване государственное строительство началось уже в 30-х годах XIX века, сперва на территории крепости, затем в городе.

Снятый в 1843 году генеральный план города послужил основой для проекта его перепланировки, утвержденного в 1856 году. Уже в том же году согласно схеме плана начали прокладывать от крепости к поселению Норк прямую Астафьевскую улицу (ныне улица Абовяна), застраивавшуюся зданиями с двух сторон. Эта улица служила главной транзитной магистралью, связывавшей город с северными районами Армении. Центр Еревана был перенесен с небольшой возвышенности Конд возле церкви Сурп Саркис на ровное место вблизи крепости, вокруг которого стали располагаться административные здания, интенсивно возводившиеся после образования Ереванской




304. Генеральный план Еревана. 1828 г.

губернии. Северо-восточнее крепости в 1850 году был разбит на заболоченной местности первый общественный городской «Английский» (ныне имени 26 комиссаров) сад.

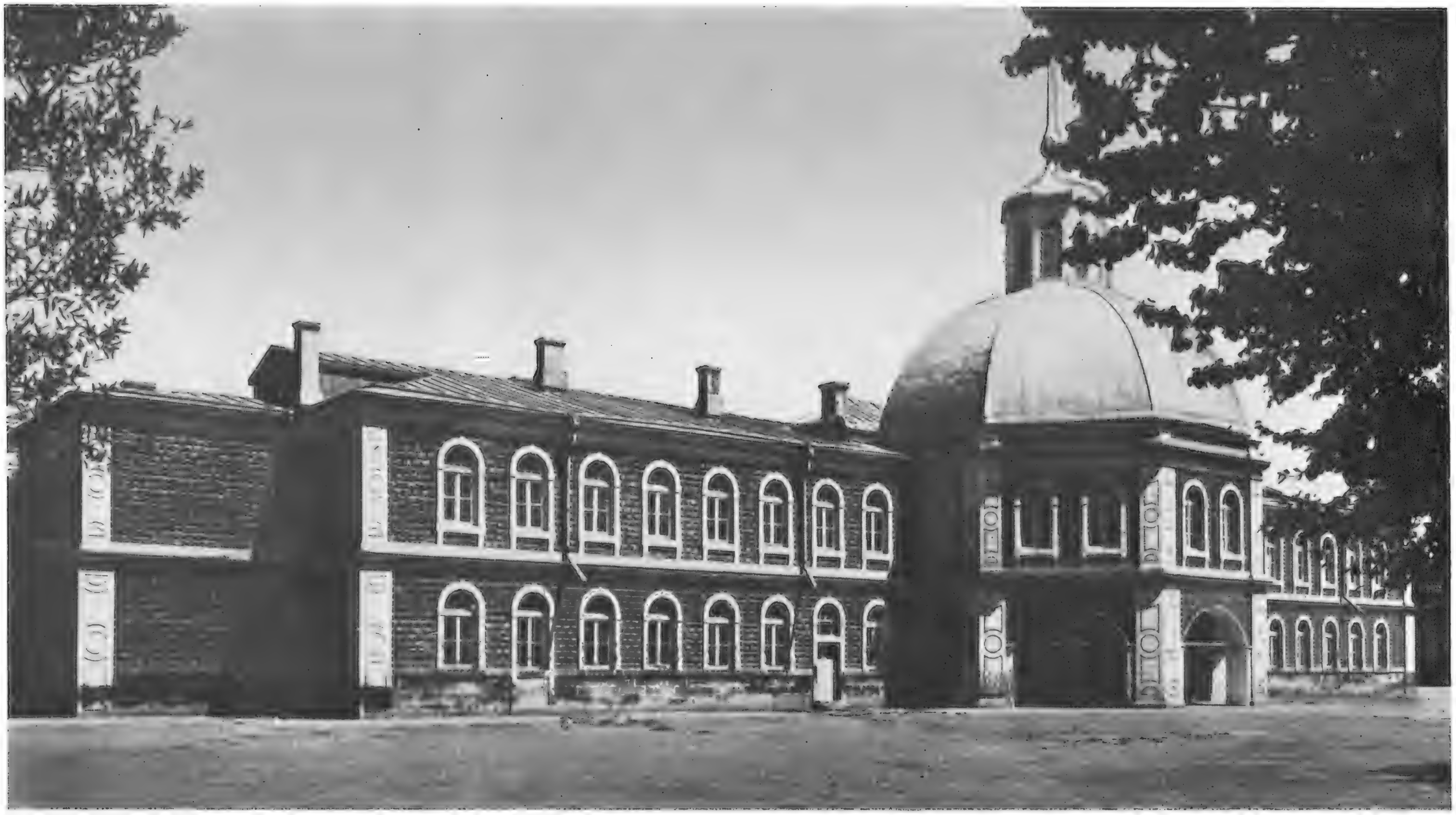
Строительство оборонительных укреплений в этот период было ограниченно. Кроме эриванской крепости, наиболее мощной и благоустроенной была крепость Александрополь (ныне Ленинакан), заложенная в 1836 году на месте селения Гюмри. Быстрое развитие крепости уже в 1840 году преобразовало ее в уездный город, спланированный по типу военных поселений, имеющих в основе прямоугольную сетку, механически, без учета рельефа наложенную на местность.

В отличие от городских поселений армянская деревня сохраняла скученность стихийной застройки, расположенной террасообразно в горных районах и в виде сплошной массы—на равнинах. Существовавший с незапамятных времен глхатун — основная жилая ячейка с шатровым перекрытием и свето-дымовым отверстием продолжала оставаться наиболее выразительным в художественном отношении элементом сельского народного жилища *(илл. 307)*.

Среди городских общественных сооружений стали появляться новые, не известные для Армении типы построек, такие, как русского типа правительственные учреждения — губернское и полицейское управления, аптека. Возводились также школы (как правило, возле церквей). Наиболее интересна по своей архитектуре школа Эчмиадзина — двухэтажное здание с рядом классных комнат и актовым залом *(илл. 305)*.

Показательными городскими сооружениями продолжали оставаться караван-сараи (постоялые дворы с торговыми помещениями) и бани своеобразной планировки с оригинальными купольными покрытиями.

Повышенное внимание обращалось на водоснабжение населенных мест. Питьевая вода подводилась



305. Школа в Эчмиадзине. Первая половина XIX в. Вид с юго-запада

закрытыми водопроводами; в местах забора воды находились художественно оформленные павильоны-родники, повторявшие выработанный в основном еще в эпоху зрелого средневековья тип небольшого, открытого по фасаду сводчатого помещения. Таковы родники на улице Файла-базар в Ереване (начало XIX в.), в монастыре Санаин (1834), во дворе церкви Гаянэ в Эчмиадзине (1845) и другие.

Оживление получило строительство дорог, почти заглохшее при иранском владычестве. Улучшались покрытия и планировка трасс, восстанавливались различные переправы, например двухарочный мост через реку Раздан возле крепости Эривани. Строились новые каменные мосты. Так, ктитором Мелик-Тангу были сооружены арочные мосты в Ангехаготе (середина XIX в., *илл. 308*) и в Уруте (1853).

Культовое строительство в развитии зодчества Армении рассматриваемого периода не имело былого значения. Как правило, ремонтировались поврежденные церкви, например в селениях Гомадзор и Ангехагот, в Ереване — церковь Погоса и Бедроса и часовня Козерн. Из новых сооружений следует упомянуть часовни селений Кулали, Сарухан, Кюраки в Довехе, церкви Саркиса в Довехе (1848) и в Марце (1855). Эти весьма скромные по своим архитектурным достоинствам и художественному убранству небольшие сводчатые здания с полуциркульной апсидой на восточной стороне выполнены из мелкого камня на известковом растворе. Монастырское строительство также сводилось к восстановлению существующих сооружений, редко когда с добавлением новых зданий как в Ариче, Санаине и Эчмиадзине.

В армянских колониях на территории России, стран Западной Европы и Азии в архитектуре жилых домов, культовых, учебных, общественных и торгово-

306. Жилой дом эпохи иранского владычества в Ереване. Начало XIX в.

307. Дом Согояна в Мартуни. Интерьер глхатуна. Начало XIX в.

коммунальных зданий местные строительно-художественные приемы сочетались с элементами армянского зодчества.

В Тбилиси известностью пользовался караван-сарай Тамамшева на Ереванской площади — огромное четырехэтажное здание с первым в городе театром европейского типа, магазинами, мастерскими и многочисленными подсобными помещениями. Показательной считалась основанная в 1824 году армянская духовная семинария Нерсесяна. Она представляла собой трехэтажное здание с огибающими внутренний двор балконами, напоминающими жилые дома Армении галерейного типа.

Большая строительная деятельность была развернута представителями армянского рода Лазаревых в Москве и Петербурге. Из возведенных ими в первой половине XIX века московских сооружений следует упомянуть церкви Воскресения (1815) на Армянском кладбище и Успения в Грузинах (1820—1830). Интересным гражданским сооружением является подворье Лазаревского института восточных языков (1814—1823) в Армянском переулке. Заслуживает внимания памятник Лазаревым, воздвигнутый в центре двора этого института в 1822 году, послуживший прообразом памятнику русским воинам, погибшим под Ошаканом.

Тридцатые годы XIX века имеют важное значение в истории армянского изобразительного искусства, которое решительно становится на путь светского и реалистического развития. Есть несомненная связь между внешнеполитическими событиями первой трети XIX века и становлением армянского искусства. Вместе с тем столь быстрый переход к светскому и реалистическому искусству не может показаться неожиданным, если учесть, что первые шаги в этом направлении были сделаны еще в XVII и XVIII веках. Хотя искусство в ту пору тематически было еще почти целиком связано с церковью, сама трактовка религиозных сюжетов приобрела в значительной степени светский характер (см. т. 3 и 4).

Если в предыдущие периоды армянское искусство (за исключением искусства народного) развивалось в основном вокруг монастырей, то с XIX века оно связано с городом, с новыми кругами городского общества, с зарождающейся буржуазией.

Известно, что в силу крайне неблагоприятных исторических условий на территории коренной Армении основные центры армянской культуры находились за ее пределами. Одним из таких важнейших центров в течение ряда последних веков был Тбилиси. Здесь с конца XVII и до середины XIX века проживали члены знаменитой династии художников Овнатанянов. С Тбилиси была связана жизнь и деятельность крупнейшего армянского ашуга Саят-Нова, слагавшего свои песни на армянском, грузинском и азербайджанском языках. Значение этого города как одного из важнейших центров армянской культуры еще более усиливается в XIX и в первые десятилетия XX века.

В Тбилиси прошла значительная часть жизни и деятельности крупнейшего армянского художника Акопа Овнатаняна-младшего — основоположника армянского реалистического искусства, блестящего живописца, мастера портрета, с именем которого связан новый период в истории изобразительного искусства Армении.

Сведения о жизни и деятельности Акопа Овнатаняна довольно скудны. Родился он в Тбилиси; его первым и единственным наставником в искусстве был отец Мкртум — представитель династии художников Овнатанянов, посредственный церковный живописец. В 1829 году Акоп пытался поступить в петербургскую Академию художеств, но не был принят. Ему было в это время уже 23 года, а в Академию тогда принимали не старше 12 лет. Есть основания предполагать, что он и впоследствии не раз бывал в Петербурге и посещал Эрмитаж, где имел возможность изучать западноевропейскую и русскую живопись, что, несомненно, сыграло исключительную роль в сложении искусства художника. Уже в середине 40-х годов Овнатанян пользуется значительной известностью в Тбилиси, о чем можно судить хотя бы на основании статьи «Что делается в Тифлисе», автор которой сообщает: «Кому нужен был портрет, всякий прибегал к Я. М. Авнатамову, и он всегда с успехом удовлетворял всем требованиям»[80]. Но прежде всего об этом свидетельствует большое количество портретов, исполненных художником. Однако успех, который имел А. Овнатанян у своих заказчиков — тбилисской буржуазии, дворянства, чиновничества,— не был основан на подлинном понимании художественной ценности его работ; несомненно, их привлекала точная передача характера портретируемого и высокое профессиональное мастерство Овнатаняна. Понятно поэтому, что появление дагерротипа, а затем фотографии сказалось на количестве заказов, число которых значительно сокращается. В 1875 году Акоп Овнатанян покидает Тбилиси и переезжает к дочери в Иран, где остается до конца жизни.

Художественное наследие Акопа Овнатаняна составляют в настоящее время свыше шестидесяти картин. К сожалению, художник не имел обыкновения датировать и подписывать свои работы, поэтому выявление их было связано с тщательной атрибуционной работой. Большинство портретов Овнатаняна сосредоточено в двух музеях: Государственной картинной галерее

308. Мост через реку Воротан в Ангехаготе. Середина XIX в.

Армении и Государственном музее искусств Грузинской ССР. Эти два собрания дают ясное и полное представление о художественном наследии Овнатаняна и позволяют проследить эволюцию его творчества от середины 20-х годов до 60-х годов XIX века. К сожалению, поздние портреты художника, исполненные в Иране в 70-х годах, известны лишь по воспроизведениям, что не позволяет со всей полнотой судить об этом последнем периоде творчества мастера.

Акоп Овнатанян оставил целую галерею портретов людей первой половины и середины XIX века: купцов и чиновников, духовных лиц, мужчин и женщин разных возрастов, детей. Галерея эта очень интересна как исторический памятник, зафиксировавший определенный пласт армянской истории. Но его полотна — прежде всего выдающиеся произведения искусства, значение которых далеко выходит за рамки только армянской культуры, и которые, несомненно, являются вкладом армянской живописи в сокровищницу мирового искусства.

Творчество Акопа Овнатаняна претерпевает значительную эволюцию. Если ранние портреты несколько схематичны и живопись их отличается некоторой тусклостью колорита, неуверенностью почерка (три портрета католикоса Ефрема [81]), то в течение последующего десятилетия, к концу 30-х — началу 40-х годов, его живописное мастерство достигает полной зрелости, а в 40-е и 50-е годы — высшего расцвета.

Искусство Овнатаняна характеризуется целым рядом черт, которые остаются неизменными на всем протяжении творчества мастера. Портреты его обычно камерные, небольшие по формату. Они не отличаются композиционным разнообразием. Как правило, это — поколенные изображения стоящих или сидящих в кресле мужчин и женщин, представленных в трехчетвертном повороте. Они держат книгу, платок или четки, стоят, заложив руку за пояс или за жилет; движения их лишены динамики, позы уравновешенны и статичны.

При таком однообразии и схематизме поз и движений, в каноничности и условности которых есть нечто средневековое, особенно неожиданной кажется индивидуальная характеристика лиц и острая обрисовка образа портретируемого, свидетельствующая об успешном претворении завоеваний реалистического искусства нового времени *(илл. 311)*.

Живопись Овнатаняна лишена светотени. Мягкий, рассеянный, фронтальный свет его портретов, при котором особенно ясно и четко вырисовываются объемные формы, не имеет определенного светового источника. В связи с этим и цвет приобретает локальную цельность, которой соответствует ровная лаковая, как бы эмалевая фактура. Для колорита Овнатаняна характерна монохромная колористическая гамма, образуемая темными тонами одежд на сером фоне, которые оживляются яркими цветовыми элементами;

309. А. Овнатанян. Портрет Наталии Теумян. Начало 40-х гг. XIX в.

310. А. Овнатанян. Портрет католикоса Нерсеса V Аштаракского. Середина 50-х гг. XIX в.

311. А. Овнатанян. Портрет Г. Караджяна. Первая половина XIX в.

драгоценностями, прозрачными кружевами, платками, поясами, четками, декоративными убранствами головных уборов.

Особое внимание уделяет он проработке декоративных элементов, с ювелирной четкостью передает прозрачную тонкость кружев, мягкость батистовых платков, блеск золотых и серебряных украшений, сверканье драгоценных камней, красоту и декоративный эффект ярких вышивок. Эта чисто восточная любовь к деталям никогда не идет у Овнатаняна в ущерб целому: они размещены у него всегда с большим тактом и чувством меры.

Наиболее поэтичные и углубленные образы создал Овнатанян в ряде женских портретов. В большинстве их ему удалось передать не только все очарование женственности и изящества своих моделей, но и их внутренний духовный мир.

К числу шедевров Акопа Овнатаняна относится небольшой портрет Наталии Теумян (начало 40-х гг., *илл. 309*), в котором предстает исключительно поэтический образ молодой женщины. Очень выразителен черный силуэт фигуры, почти лишенной объема, отчетливо выделяющийся на сером фоне. Отсутствие выраженной физической материальности, бесплотность трактовки фигуры и лица модели, придающая изображению особую легкость, прозрачность и невесомость, в значительной мере способствует выявлению мечтательного и поэтического образа.

Портрет Меликовой (40-е гг., Государственный музей искусств Грузинской ССР) при всей строгости и сдержанности отличается нарядностью и красочностью. Большую выразительность придает портрету характерная для Овнатаняна любовная прорисовка деталей богатого наряда Меликовой: расшитого головного убора, тончайших кружев, вышитого цветами пояса, драгоценностей, четок. Все это создает радостное звучание, соответствующее образу молодой и красивой женщины. И в то же время нет ничего идеализированного в ее красоте; это образ, словно выхваченный из жизни.

Колорит портрета Е. Гургенбекян (40-е гг.), в котором сочетаются зеленые, красные и голубые тона, придает картине легкость и прозрачность, еще более подчеркивающие хрупкость и поэтичность изображенной модели.

Иной образ предстает в портрете Ананян (40-е гг., *илл. 312*). Здесь в отличие от других портретов Овнатанян передает индивидуальность в самом движении фигуры, в посадке головы, повороте плеч, особом выражении глаз. Сочетание черного, белого и красного, на которых построен колорит портрета, создает изысканную и благородную цветовую гамму.

Среди мужских портретов Овнатаняна одним из самых запоминающихся по остроте образной характеристики является портрет Меликова (40-е гг., Государственный музей искусств Грузинской ССР). Композиционно портрет решен очень просто. Фигура стоящего мужчины в темной одежде изображена на локальном сером фоне. Монохромная плоскость полотна оживлена светлыми пятнами руки, заложенной за сюртук, и белой сорочки. Внимание зрителя сосредоточивается на внешне некрасивом, но очень привлекательном и выразительном лице с острым взглядом умных глаз. Отличающийся высокими живописными достоинствами, портрет Меликова передает живой образ человека. Это наглядно демонстрирует еще одну особенность искусства художника — его историчность. Подобные портреты позволяют нам судить о внутреннем облике людей XIX века.

Незабываемый по своей индивидуализации образ предстает и в портрете дьякона Аствацатура Сарксяна (1834). Строгая неподвижность позы, спокойный, немного грустный взгляд — все это создает представление о человеке тонкого душевного склада, полного чувства собственного достоинства.

Особенно выделяется своей углубленной характеристикой портрет католикоса Нерсеса Аштаракского (середина 50-х гг., *илл. 310*). Мастер не только с большой художественной убедительностью передал умное старческое лицо, но и подметил властность его натуры, острый, испытующий взгляд, как бы пронизывающий собеседника. Интересно живописное решение портрета, построенное на сочетании черного клобука, темно-синей рясы, седой, как лунь, бороды, ярко-красной ленты, жемчужных орденов и панагии.

Искусство Акопа Овнатаняна глубоко национально. Оно уходит своими истоками в глубь веков. Но нет сомнений и в том, что свое высокое мастерство художник выработал также на знакомстве и изучении западноевропейской и русской живописи. Высокая

312. А. Овнатанян. Портрет Ананян. 40-е гг. XIX в.

313. С. Нерсесян. Портрет неизвестной женщины. Первая половина XIX в.

поэтичность, исключительный дар колориста, глубокое проникновение в духовный мир портретируемого, техническое совершенство делают искусство Овнатаняна одной из самых драгоценных страниц в многовековой истории армянской живописи.

Младшим современником Акопа Овнатаняна был С. Нерсесян. О его жизни и деятельности известно немного. Уроженец Еревана, он получил первоначальное образование в Эчмиадзине, а затем в известной Нерсесяновской семинарии в Тбилиси, где у него появилось страстное желание стать художником. Испытав немало невзгод и лишений, в 1838 году Нерсесян поступает в петербургскую Академию художеств, а в 1840 — получает звание неклассного художника. После возвращения на Кавказ, живя то в Шуше, то в Тбилиси, он вынужден заниматься педагогической работой в школах, так как даже в свои лучшие годы он не был обеспечен заказами.

Художественное наследие Нерсесяна невелико. В основном это портреты. В отличие от Овнатаняна главное выразительное средство его живописи — тонко разработанная светотеневая моделировка, с помощью которой он мастерски передает объемные формы и фактуру предметов.

Наивысшим достижением его портретной живописи является портрет О. Акимян (Государственный музей искусств Грузинской ССР) [82]. В нем выявилось большое живописное мастерство Нерсесяна и его незаурядный дар портретиста. Художнику удалось создать глубоко реалистический образ, передать психологическое состояние модели. В выразительных грустных глазах этой уже немолодой женщины отражены ее переживания.

Острой индивидуальной характеристикой отличается «Портрет неизвестного» (1848, Государственный музей искусств Грузинской ССР). Этот портрет, написанный в Шуше, изображает пожилого мужчину в карабахском костюме, полулежащего с трубкой в руках на фоне пейзажа. Небольшой жанровый эпизод на заднем плане, представляющий военный отряд, дополняет образ портретируемого.

Остальные известные портреты Нерсесяна носят более парадный характер *(илл. 313)*. И это не случайно: будучи связан с условностями заказного портрета, художник не имел возможности более активно решать художественный образ. Но и в этих портретах видно умение Нерсесяна правдиво и реалистично передавать характер модели. В одной из самых ранних работ — портрете Тер-Гукасова (Государственный музей искусств Грузинской ССР), которого художник писал еще молодым офицером, создан образ мужественного человека, вполне согласующийся с представлением о храбром генерале, прославившемся впоследствии своим героизмом на Кавказе.

Большую известность получили два портрета Нерсесяна, изображающих крупнейших деятелей V века, создателей армянской письменности — Месропа Маштоца и Саака Партева.

Незаурядным мастерством отмечена картина Нерсесяна «Пикник на берегу Куры» (50-е — 60-е гг., *илл. 314*) — первая в истории армянской живописи картина бытового жанра. В этой работе Нерсесян следует принципам академизма. Но сама тема была близка художнику, и это позволило ему одухотворить академическую в целом систему живописи реалистическими образами, острыми по типажу. На темном фоне пейзажа эффектно выделяются пятна одежд, фактура которых тщательно выписана художником. К сожалению, эта картина, создающая яркий живописный образ жизни того времени, осталась единственной в творчестве Нерсесяна: тяжелые условия жизни помешали развитию его искусства.

В середине XIX века зарождается и армянская графика, прежде всего в лице Агафона Овнатаняна, младшего брата Акопа. О нем нам известно еще меньше, чем об Акопе Овнатаняне и Степаносе Нерсесяне. В 1843 году он окончил петербургскую Академию художеств, и дальнейшая его жизнь связана в основном с Петербургом. Профессиональное мастерство, усвоенное в годы обучения в Академии, позволило ему создать целый ряд тонко выполненных графических листов пейзажного и портретного жанров. Работы его, характеризующиеся строгим, тщательным академическим рисунком, умением уравновешенно размещать на листе фигуры и предметы, не отличаются, однако, ярко выраженной индивидуальностью.

Светская армянская скульптура зарождается только в начале XX века. В XIX веке создаются лишь надгробия, выполняемые народными мастерами, искусство которых восходит к средним векам.

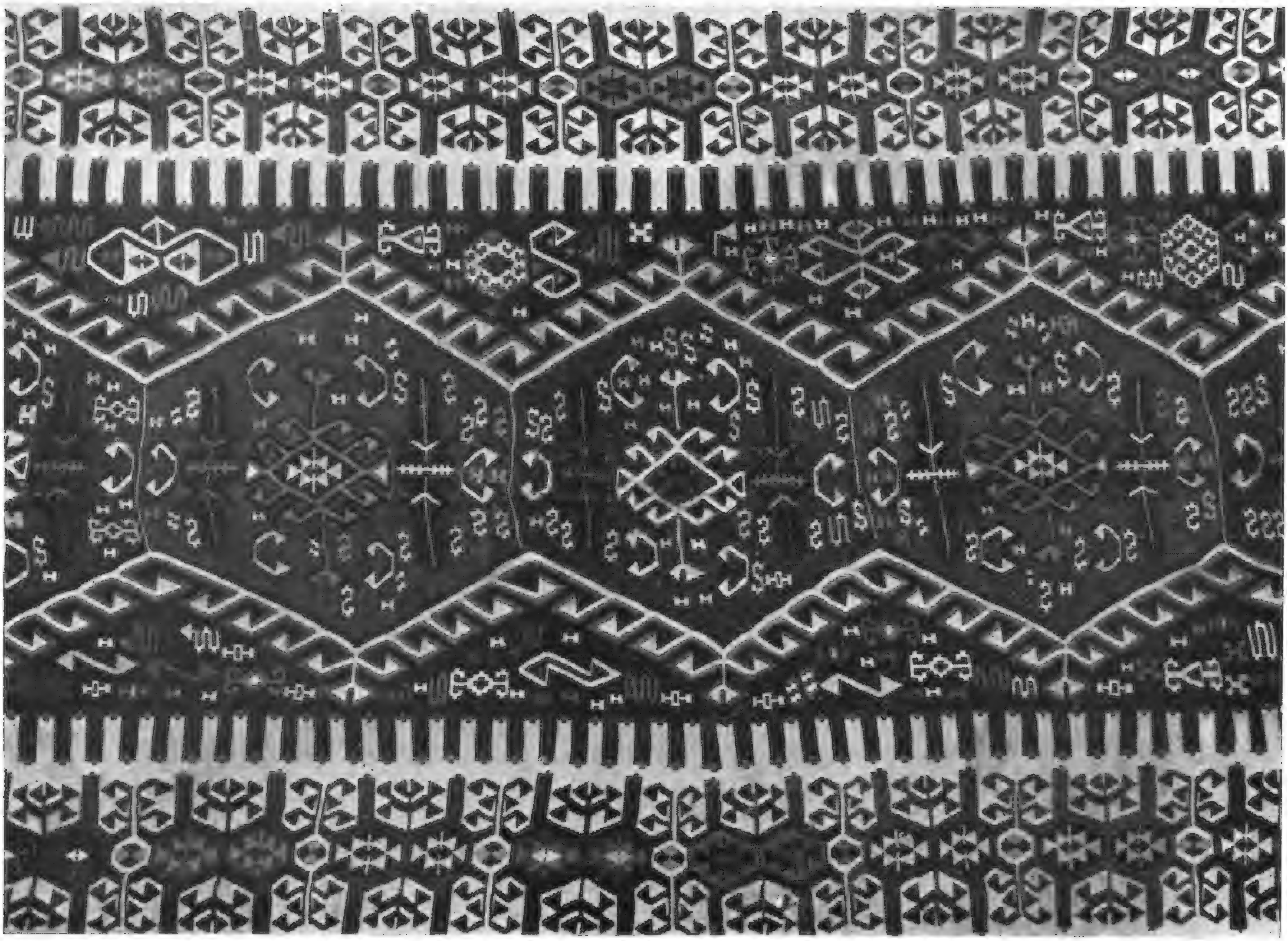
314. С. Нерсесян. Пикник на берегу Куры. 50-е — 60-е гг. XIX в.

В отличие от изобразительного декоративно-прикладное искусство Армении в XIX веке еще в полной мере остается в русле старых, вековых традиций. В этот период армянское прикладное искусство развивается в основном как народное художественное творчество, тесно связанное с бытом народа, его обычаями, привычками, с устойчивостью обрядов и внешних форм крестьянской жизни.

Стойкость традиции в армянском декоративно-прикладном искусстве XIX века сказывалась и в самом наборе изделий — ковры, набойки, вышивка, керамическая и медная посуда, деревянные изделия, покрытые резьбой, оружие, произведения ювелирного искусства. Продукция этих различных отраслей народного творчества объединена некой общностью, тем единством, которое делает их целостным художественным понятием.

Именно к XIX веку относится наибольшее количество дошедших до нас армянских ковров. Утилитарное назначение ковра очень широко. Он был необходимой утварью в быту: зимой утеплял помещение, служил украшением жилья; из ковровой ткани делали мафраши — специальные конверты для хранения и перевозки постели, переметные сумы и попоны, мешки для соли и т. д.

Ковроделие развивалось в различных областях как самой Армении (Восточной и Западной), так и в армянских колониях. Каждый район имел свои излюбленные темы, связанные с распространенной здесь флорой и фауной и с основным занятием местного населения. Так, ковры скотоводческих районов отличаются от долинных специфическим набором мотивов. Для первых характерны мотивы с караванами верблюдов, баранами, солярными знаками, скорпионами, для вторых — виноградная лоза и гранаты. Мотивы скорпиона, а также тарантула, распространенные в армянском прикладном искусстве, ведут свое происхождение с незапамятных времен и связаны со ста-



315. Ворсовый ковер. Первая половина XIX в.

рыми, дохристианскими верованиями и суеверием, согласно которому они имеют обереговое значение: считалось, что эти насекомые не трогают владельца своего изображения. Тематика орнаментов была связана и с назначением ковра: ткался ли он, скажем, в приданое дочери или в дар церкви.

С древнейших времен армянские ковры по технике своего исполнения делились на два вида[83]: ворсовые (т. е. собственно ковры, *илл. 315*) и безворсовые — каперты, причем последние имели различные технические особенности, отчего они могли быть и сравнительно тонкими и очень плотными. Ковры и каперты разнились между собой не только техническим исполнением, но и в художественном отношении: каперты по своей пластической структуре более просты, конструктивно четче и графичнее, тогда как ковры более живописны, благодаря той особой серебристости, которая создается ворсовой фактурой поверхности.

Эти различия обусловили многообразие композиционных построений и орнаментальных мотивов армянских ковров. Но при всем разнообразии они объединены чертами общности: ясным конструктивным построением, придающим образу монументальное звучание, крупными формами мало расчлененного орнамента, тяготеющими к геометрическим, значительной стилизацией, трансформирующей растительные, зоо- и антропоморфные мотивы в орнамент. Характер распределения ритмических интервалов в армянском ковре динамичен и экспрессивен; его ритмика построена на смелом чередовании заполненных и разряженных промежутков. Эта экспрессивность подкрепляется и цветовым строем ковров, основанным на сопоставлении густых и насыщенных тонов синего, белого, зеленого, желтого, коричневого и доминирующего красного. Для ковров ряда районов (в частности, Шамшадинского, одного из наиболее ковровых) характерно своеобразное сочетание красного с синим, без белого.

Таким же распространенным, как ковроделие, было в Армении и ткачество. Почти весь XIX век, пока продукция развивающейся капиталистической ману-

фактуры не вытеснила кустарную, продолжалась ручная выработка разнообразных тканей: сукна, шелков, парчи, бархата, тончайших покрывал, тюля. Все эти ткани, из которых шили одежду, делали одеяла, занавеси, головные платки и т. д., украшались орнаментами — ткаными, вышитыми или сделанными набойкой.

Армянский костюм XIX века является характерным образцом народного художественного творчества. Различные природные и исторические условия на обширной территории Армении — Восточной и Западной обусловили большое разнообразие типов армянской одежды. Каждый район давал свои варианты и свои излюбленные цветовые сочетания. (Так, например, для женского костюма Зангезурского района характерно сопоставление красного, близкого к малиновому, с насыщенно-зеленым.) При всей красочности, армянский костюм лишен ярмарочности: в нем отсутствуют открытые тона. Мужская одежда сдержаннее по цвету, чем женская; с ее темными тонами хорошо контрастировали металлические элементы: серебряный пояс, оружие.

Пояс — серебряный или тканый был непременной деталью армянской одежды, как женской, так и мужской. Вязаные цветные носки с геометрическими орнаментами, многочисленные женские украшения — браслеты, кольца, ожерелья, украшения вокруг лба и свисающие вдоль лица — все это дополняло общую декоративность армянского костюма. Большую роль в армянском костюме играла вышивка, которая окаймляла борта, рукава и воротники, иногда сплошь покрывала перед мужской рубахи.

Вышивка служила не только украшением костюма, но имела и самостоятельное значение. В XIX веке бытовали вышитые по канве ковры; сохранилось немало и других утилитарных изделий: скатертей, накидок, занавесей, полотенец и т. д. Иногда общая композиция и мотивы орнаментов вышивок обнаруживают большую близость с композицией и орнаментами ковров, в других случаях они специфичнее для собственно вышивки; орнамент здесь более ажурен.

Как и в эпоху средневековья, шитьем украшают и предметы церковного обихода: одеяния священнослужителей, покрова и завесы. Впрочем, последние нередко бывали и набивными. На таких лицевых набойках изображались сцены христологического цикла, а иногда и армянские святые.

Производство набоек в XIX веке значительно сократилось по сравнению с предыдущими веками, но еще сохраняется в виде кустарного промысла. Для набоек характерен темный фон, густо заполненный орнаментами, среди которых преобладают растительные мотивы с вязью из тонких завитков, отличающихся своеобразной детализацией. Подобные орнаменты, напоминающие рисунки ситцев, были особенно распространены в начале века, и не только в изделиях мануфактуры, но и во всем прикладном искусстве в целом.

Вековые традиции имела в Армении и культура деревянной резьбы. XIX век продолжает эти традиции в ажурной резьбе балконов жилых домов, обогащающей их вид с уличного и дворового фасадов, и в украшении бытовых изделий из дерева: ложек и ящиков для них, люлек, банной обуви, колодок для вязания

316. Амулеты. Резьба по дереву. Первая половина XIX в.

носков, форм для кондитерских изделий, талисманов (так называемых «дргданов»), которые вешали на рога и на шею скоту.

Все эти изделия покрыты рельефной резьбой геометрического характера: розетками, кругами, овалами, треугольниками, ромбами, волнистыми линиями (*илл. 316*). Характер трактовки мотивов органичен для материала, он исходит из технических возможностей обработки дерева и подчинен им. В сравнении с орнаментами в каменной резьбе, столь распространенной в Армении и хорошо сохранившейся с древнейших времен до наших дней, орнамент на деревянных изделиях значительно более прост, лаконичен и менее детализован.

Несколько иной характер носит резьба деревянных балконов. Если резьба бытовых изделий и амулетов использует выразительность рельефа, который большей частью подчиняется объему самого предмета, то в ажурной резьбе балконов весь эффект строится на силуэтной игре форм, их освещении и ритмической связи.

Особенность деревянных резных деталей в армянском зодчестве в том, что они всегда сочетаются

317. Кувшин из поселка Юва Арташатского района Армянской ССР. Керамика. Бирюзовая глазурь. Середина XIX в.

318. Солонка в виде женской фигуры Глина. Начало XIX в.

с камнем, выявляя специфическую красоту природных материалов.

Кустарная керамика (поливная и неполивная), хотя и встретилась в XIX веке с конкуренцией крупных керамических предприятий (сперва китайских, затем русских), продолжает свое развитие. Очень древнее происхождение имеет, очевидно, форма больших солонок в виде стилизованной женской фигуры (здесь напрашиваются параллели с первобытным искусством). Это — кувшин-скульптура, художественный образ которой сливается в органическое целое с утилитарной формой. Крупный нерасчлененный объем с большим ритмическим тактом заполнен рельефными деталями: узкими тонкими полосками рук, рядами кос, узором ожерелья, украшенного иногда осколками старой цветной поливной керамики *(илл. 318)*.

К эпохе Урарту восходит форма караса — сосуда, распространенного у армян во все времена. Карасы бывают самых различных размеров, с орнаментом или без него. Тип караса в XIX веке варьировался: наряду с классическим типом получают распространение кувшины цилиндрической формы с разноцветной поливой, снабженные ручками и лишенные каких-либо украшений. Художественный эффект этих очень простых по форме кувшинов строится лишь на гармонии пропорций и красоте цвета поливы.

Рядом с карасами надо отметить небольшие кувшины или вазы, имевшие ряд мелких ручек по горлышку, число которых варьируется от трех до восьми *(илл. 317)*. Иногда низ такой вазы оставался непокрытым поливой, и тогда получался интересный цветовой эффект матового охристого черепка с основным тоном вазы (лазурным, бирюзовым, серовато-зеленым).

Наряду с керамической в Армении еще с глубокой древности была в употреблении металлическая посуда, которая служила для самых различных хозяйственных нужд, что и обусловило большое разнообразие ее форм: высокие кувшины для воды с узким горлышком (*илл. 320*) и широкие низкие с двумя ручками, различной величины блюда для фруктов и медные кружки в форме усеченного конуса, утюги и котлы всевозможных размеров, сковороды, чаши и другие предметы.

Формы этих предметов довольно консервативны, они переносились из века в век, почти не изменяясь. Насколько можно установить сейчас, формы мало зависели от района изготовления и даже от мастерской — они были универсальны. Но при определенном

319. Ювелирные изделия. Серебро, штамповка, чеканка, зернь. Вторая половина XIX в.

типе посуды наблюдаются вариации в пропорциях, которые и создают в каждом отдельном случае свой художественный образ: они то стройны и элегантны, то приземисты и монументальны.

Главным украшением медной утвари была сама фактура металла и его цвет. Но, выколачивая сосуды, мастера также и украшали их. Чаще всего металлическую посуду оживлял тонкий гравированный орнамент, реже применялась чеканка. Узоры блюд в виде пересекающихся концентрических кругов и медальонов иногда покрывались чернью, которая в сочетании с медью создавала впечатление своеобразного кружева. Зачастую декоративным моментом служила лишь фактура материала, обработанного молотом, отчего вся поверхность покрывалась вдавленными кружками, обогащающими вид изделия.

Особый раздел металлопластики составляло ювелирное искусство. Оно получило в Армении исключительно широкое распространение и было очень разнообразным как по технике исполнения, так и по набору изделий. Чеканка и гравировка, зернь и травление, инкрустация и чернь, эмаль и филигрань покрывали золотые и серебряные пояса и браслеты, ожерелья и серьги, налобные и височные подвески, кольца и перстни, табакерки и пудреницы, оклады для зеркал и т. д. Все это часто дополнялось драгоценными и полудрагоценными камнями. Основной художественный эффект в обработке изделий создается обычно самой фактурой металла, так или иначе обработанного, а драгоценные камни лишь подчеркивают его своеобразные особенности (*илл. 319*). Но нередко ожерелья и другие свисающие украшения имеют вид бахромы — формы,

320. Кувшин для воды. Луженая медь, чеканка. Лори. Северная Армения. Вторая половина XIX в.

не специфичной для металла, навеянной, вероятно, фактурой тканых изделий. В качестве декоративного элемента использовалась и цепь, первоначальное назначение которой было сугубо функционально. Распространенным было также включение в то или иное ювелирное изделие монет.

Наряду с различными видами обработки металла применялась в XIX веке и эмаль. Своеобразная по колориту поливная эмаль изготавливалась в Карабахе. Ее основной, ультрамариновый цвет служил ярким контрастным фоном для ажурного орнамента, вырезанного из тончайшего листового золота и наложенного на эмаль. Иногда делались вкрапления отдельных зеленых, белых и красных пятнышек эмали, оживлявших орнамент.

Особый раздел прикладного искусства, тесно соприкасающийся с ювелирным делом, составляет инкрустация на дереве слоновой костью и перламутром, а также резьба по кости. Патриаршие посохи, народные музыкальные инструменты, ружья украшают инкрустацией, придающей им богатый и нарядный вид.

Все отмеченные выше виды армянского художественного творчества существуют с незапамятных времен. В XIX веке начинается постепенное вытеснение традиционного прикладного искусства фабричным производством и влияние на него образцов последнего.

# ИСКУССТВО ГРУЗИИ

После присоединения грузинских царств к Российской империи в начале XIX века (Картлийско-Кахетинское царство было присоединено в 1801, Западная Грузия несколько позднее) для Грузии начинается новая глава ее истории. XIX столетие — время коренного перелома в развитии страны в политическом, социальном, экономическом и культурном отношениях. Лишившись политической самостоятельности и подвергаясь в условиях царской России жестокому национальному гнету, Грузия вместе с тем впервые после долгих лет перестала находиться под постоянной угрозой нашествия Ирана и Турции, прекратились опустошительные набеги горских племен. Благотворным было и приобщение к передовой русской культуре. Через Россию Грузия вновь возвратилась в лоно европейской цивилизации, от которой насильственно была оторвана на протяжении трех предыдущих веков.

Наступивший мир, упразднение феодальных таможен, проведение новых дорог и их более надежная охрана — все это способствовало возрождению экономики страны уже в начале века. Тбилиси (Тифлис) вновь превратился в центр международной торговли. К середине века заметно возросло количество фабрик и промыслов, правда, еще незначительных по своему масштабу. Начинают расти города, и в первую очередь Тбилиси, ставший резиденцией представителей русской власти сперва в Грузии, затем, с 1840 года в Закавказье и с 1846 года на всем Кавказе. Меняется и социальный состав городов — растет удельный вес быстро богатеющей буржуазии, ремесленников. В Тбилиси, естественно, особое место занимает бюрократия, чиновничество; здесь, помимо наместника кавказского с разветвленным управленческим аппаратом, находился и глава духовной власти — экзарх Грузии, наконец, в Тбилиси же разместились русский гарнизон и другие военные части.

Первые десятилетия XIX века приносят много новшеств и в культурной жизни страны. Уже в 1802 году было основано училище, позднее преобразованное в гимназию, созданы духовная семинария, Закавказский институт благородных девиц, заведение св. Нины, предназначенные для привилегированных сословий, научные общества и учреждения; зарождается периодическая пресса — русская и грузинская. Это период несомненного прогресса грузинской культуры, постепенного развития новых тенденций в изобразительном искусстве. Вместе с тем национальное творчество наиболее полно в то время проявляется в литературе, хотя она и не играет еще той активной, можно сказать, решающей роли в общественной жизни, какая ей предстоит позднее, начиная с 60-х годов. Это период развития грузинской романтической поэзии, самым ярким представителем которой был великий Николоз Бараташвили; но это также и время зарождения реалистической прозы и драматургии (Д. Чонкадзе, Л. Ардазиани, Г. Эристави), основной темой которых является, с одной стороны, жизнь лишенных прав, жестоко угнетаемых крепостных крестьян, с другой — антагонизм между деградирующей аристократией и новой буржуазией, постепенное утверждение власти денег.

XIX век приносит изменения и в быту, хотя переход к новому происходит не сразу и не одинаково в различных социальных слоях. Этот переход был подготовлен еще в XVIII веке, когда передовая грузинская интеллигенция и придворные круги глубоко осознавали необходимость коренных перемен, необходимость приобщения через Россию к ушедшей далеко вперед европейской культуре и образованности. Уже тогда в Грузии были известны антифеодальные и антиклерикальные идеи французских энциклопедистов Монтескье и Вольтера, уже в конце XVIII века существовал театр, для которого переводились русские и французские (главным образом классицистические) пьесы. Теперь, в XIX веке, процесс европеизации, естественно, идет быстрее, становится необратимым, хотя еще довольно долго города Грузии, и в первую очередь Тбилиси, по словам автора статьи, напечатанной в газете «Кавказский вестник» в 1847 году, напоминают Януса, «который одним лицом глядит в Азию, другим в Европу».

В архитектуре коренные изменения претерпело прежде всего ее исконное содержание. Все основные виды средневекового грузинского зодчества отошли на

321. Колокольня Сионского собора в Тбилиси. 1812 г.

322. А. Бернардацци. Духовная семинария в Тбилиси. Конец 30-х — начало 40-х гг. XIX в.

второй план: феодальная крепость, башни, городские крепостные сооружения довольно быстро утратили смысл; феодальный замок перестал удовлетворять новым нормам жизни. Правда, в начале века по инерции и лишь в отдельных случаях по необходимости все еще строят башни. Но характерно, например, что круглая многоэтажная башня князя Тамаза Орбелиани в селе Вашловани, построенная мастером Георгием в 1811 году, в надписи названа «башней для пиршеств». И хотя вид ее вполне традиционен — толстые стены, бойницы, лестница в толще стены,— фасад декоративно разработан с особой тщательностью, что свидетельствует об изменении подхода к задаче. Теряет прежнее значение и церковная архитектура. Несмотря на то, что церкви и теперь строятся в большом количестве и в городах и в селах, архитектура церквей уже не определяет общего стиля зодчества. Городские церкви, за редким исключением, имеют не традиционные грузинские формы, а «греко-византийские», как тогда было принято говорить, или же «русские». Большинство сельских церквей не представляют интереса, хотя некоторые из них, построенные грузинскими мастерами, следуют традиционным формам. Много строили и пришлые мастера, главным образом греки; формы и детали древнегрузинской архитектуры в их постройках получают грубоременесленную искаженную интерпретацию.

С капиталистическим развитием страны ведущее положение начинает занимать городское строительство, но не старого, феодального типа, а нового, с обширной и дифференцированной тематикой. В Тбилиси и в других городах Грузии создаются прежде совершенно неизвестные учреждения — административного, общественного, а также промышленного и прочего назначения, что вызывает к жизни новые для Грузии виды сооружений.

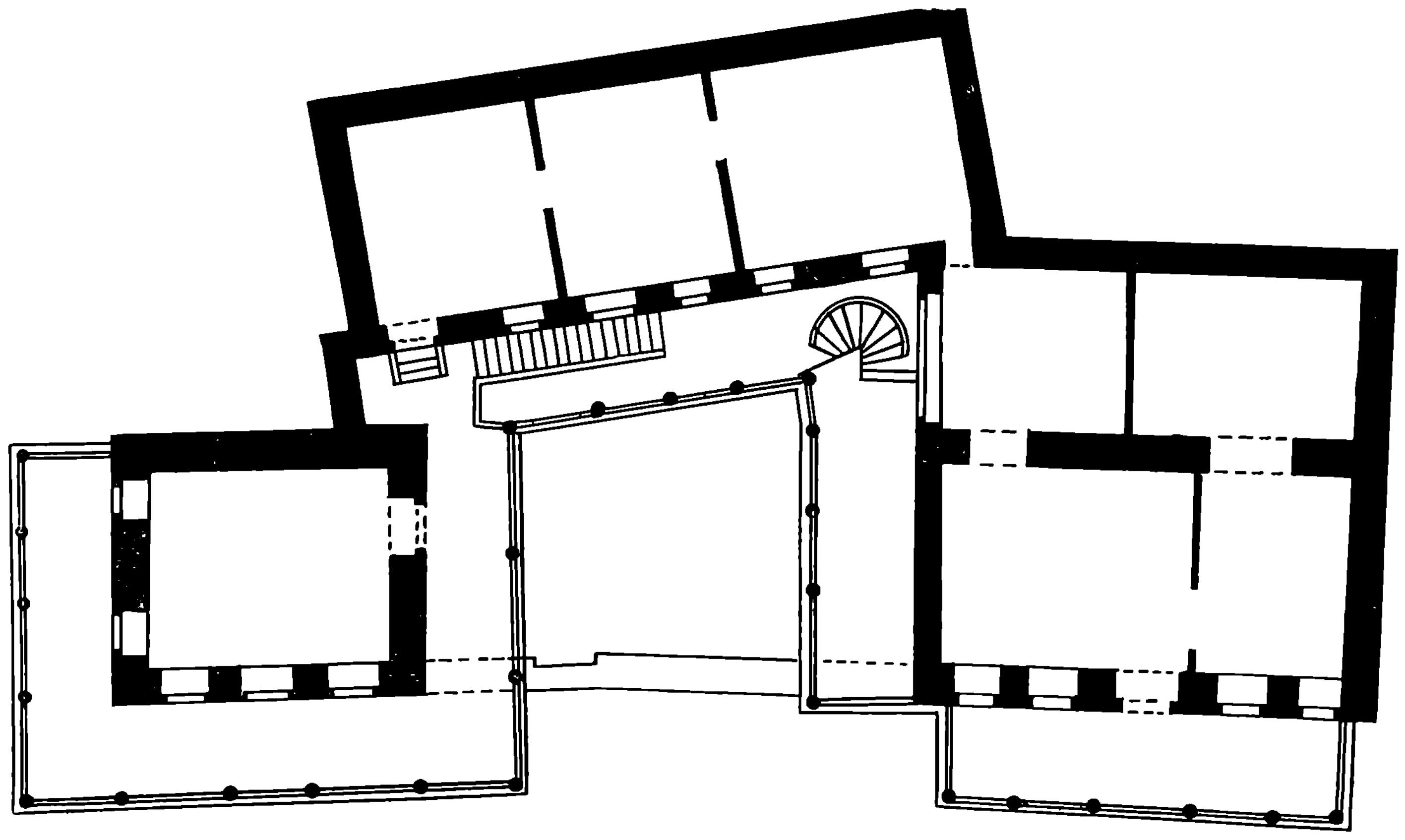
Стихийное строительство феодальной эпохи постепенно уступает место определенной регламентации, появляются первые признаки регулярного строительства. Строить же в Тбилиси нужно было много, поскольку город почти целиком был разрушен в 1795 году иранским шахом Ага-Магомет-ханом. «По прибытии моем в город Тифлис,— писал вскоре после этого нашествия очевидец,— представился он мне кучей камней, среди которых было две улицы, по которым можно еще было проехать. Но дома большей частью и на оных были

разорены. От дворца царского оставались одни ворота, остальное все срыто до основания»[84].

В начале же века появились распланированные новые кварталы, были установлены «красные линии», выросли части городов с регулярной сетью улиц.

В официальном строительстве, то есть в строительстве казенных и общественных сооружений, с самого же начала стали насаждаться архитектурные формы, распространенные по всей империи и не встретившие в Грузии никакого противодействия, поскольку в этой отрасли архитектуры не было местных традиций. Это формы позднего русского классицизма, проникавшие в Грузию вместе с присылаемыми из столиц проектами. В качестве образцов тбилисских построек можно назвать старое здание главноуправляющего в Грузии (1807, перестроено в конце 10-х гг.), здания арсенала (1816), гауптвахты (10-е гг.), а из сохранившихся до наших дней — здания Штаба корпуса на Эриванской площади (ныне площадь Ленина; строительство начато в 1824 г.) и духовной семинарии (первоначально дом купца Якова Зубалашвили, конец 30-х — начало 40-х гг., архитектор А. Бернардацци, *илл. 322*; ныне — Государственный музей искусств Грузинской ССР). Разбивка фасадов (в Штабе с двухъярусной лоджией в центре, в семинарии — с ионическим шестиколонным портиком, поставленным на аркаде с массивными столбами), отдельные детали, очертания окон и их наверший, арки, фронтоны, сочетание гладких стен с плоской рустикой, пропорции этих сооружений — типично классицистические. Близка к ним и построенная раньше, в 1812 году, высокая трехъярусная колокольня древнего Сионского храма *(илл. 321)*.

Несколько особняком стоит здание театра и караван-сарая на Эриванской площади (1847—1851, архитектор Д. Скудиери; в 1874 г. здание сгорело и было восстановлено без театра; снесено в 1930 г. в связи с расширением площади). Внешний вид театра «самой легкой итальянской архитектуры», по отзыву тогдашней прессы, отличался от построек в стиле классицизма, хотя и тут применена ордерная система. Падуанец Скудиери избрал для разработки фасадов схему, лежащую в основе фасада знаменитой Базилики Палладио в Виченце. Зал же и фойе, украшенные по эскизам



323. Жилой дом на Аббас-Абадской площади в Тбилиси. 30-е — 40-е гг. XIX в. План

известного русского художника Г. Гагарина, долго жившего в Грузии, были выполнены в восточном, точнее «мавританском», духе. Этим Гагарин заложил основание проявлявшейся и во второй половине века экзотической, ориентальной стилизации, несомненно, связанной с эклектическими тенденциями века.

Более органично связана с восточно-иранской традицией архитектура тбилисских караван-сараев и бань, главным образом их интерьеров. На фасаде некоторых из них новое время также наложило свой отпечаток (караван-сарай Шадинова, 1832; проект караван-сарая Я. Зубалашвили, 1844; проект лавок А. Чавчавадзе, 1841 — в первом и последнем случаях с применением тосканского ордера).

Значительно сложнее и содержательнее история городского жилого дома XIX века. Единым архитектурным формам, насаждавшимся по всей Российской империи, в этой области зодчества противостояли местные природные условия, веками вырабатывавшиеся традиции и вкус. Старое тбилисское жилище — в основном типа дарбази — уже не соответствовало новым бытовым нормам буржуазного города и не могло войти в качестве жизнеспособного компонента в архитектуру нового тбилисского жилого дома. Тбилиси расстался с дарбази, расстался и с плоской кровлей — ба́ни, на которой — на открытом воздухе — жители проводили большую часть времени в жаркие месяцы. Взамен была выработана новая планировка жилья, отвечавшая природным условиям и традициям, но более соответствовавшая новому укладу жизни: большие балконы со стороны улицы и со двора, площадь которых равнялась площади квартиры, а часто и превосходила ее, галереи, а также лестницы и переходы, вынесенные за абрис дома.

Именно на этой новой архитектурной основе, на живой почве и стали прививаться проникавшие из России классицистические формы. То же следует сказать и о других городах Грузии, в первую очередь о Кутаиси, Телави и Сигнахи.

В развитии строительства жилого дома можно выделить определенные этапы. С начала до середины века в Тбилиси, например, продолжают строить традиционные дома с плоской кровлей или дарбази. Но уже и тогда решающее значение приобретает правительственная регламентация строительства. Она касалась не только планировки улиц и кварталов, но и самой архитектуры жилых домов, точнее их фасадов. В результате этого в 10-х — 20-х годах наряду с традиционными появляются и дома нового типа, построенные по «высочайше апробованным проектам», рассылавшимся в виде альбомов с гравированными чертежами. Фасады этих домов, действительно, почти в точности повторяют образцы из альбомов. Вся специфика функционального решения планов скрывается за фасадами (например, наличие больших балконов со стороны двора). Но уже на этом этапе определенное значение приобретает плоская кровля — традиционный ба́ни. Вплоть до 40-х годов почти ни на одном чертеже фасада для тбилисских домов мы не увидим двухскатной кровли. Одним из наиболее ранних образцов, в котором характер «апробованного» фасада нарушен вторжением новых, продиктованных местными потребностями элементов, следует считать ныне не существующий Губернаторский дом на Судебной улице

324. Жилой дом на Аббас-Абадской (ныне Алавердова) площади в Тбилиси. 30-е — 40-е гг. XIX в.

325. Жилой дом в Сигнахи. Первая половина — середина XIX в.

в Тбилиси, где массивный четырехколонный портик с фронтоном был включен в общую композицию террасы.

С 30-х годов местная специфика функционального решения уже полностью дает о себе знать и во внешнем виде дома. Схемы типовых фасадов сохраняют силу, но Тбилиси накладывает на них свой отпечаток. Существенным элементом фасадов становится деревянный балкон, то висячий (со стороны улицы), то тянущийся в два этажа по всему периметру дворовых фасадов, в большинстве случаев, тоже видных со стороны улицы. Все балконы с деревянными же колоннами, по происхождению связанными с классическим (скорее всего, тосканским) ордером, но вытянутых пропорций. Они перекрыты не антаблементом, а арками, иногда трехлопастными, с ажурными узорами. Украшением балконов являются перила — тоже ажурные, с красивым, сложным рисунком или же состоящие из «классических» балясин. Определенную деформацию претерпевают и классические элементы, примененные для разработки фасадов,— наличники, оконные навершия, профили поясов, фронтоны и т. д. Дома в Тбилиси почти все кирпичные, фасады или оставались неоштукатуренными (лишь с замазанными швами) или штукатурились и окрашивались в разное время в различный цвет (серо-голубой, желтый и т. д.). Для галерей и выступающих крытых лестниц в более богатых домах применяли и цветные стекла (мушараби), что связано с восточной традицией. В других городах местные особенности проявляются как в отношении планировки, так и в отношении архитектурных форм и деталей. В Телави и Сигнахи нет домов, с трех сторон окружающих дворы, как это часто встречается в Тбилиси. В Сигнахи любили применять широкие кирпичные арки для нижнего этажа *(илл. 325)*, в Телави — тосканские колонны не деревянные, а кирпичные и часто связанные между собой антаблементом.

Городские жилые дома первой половины века — во всяком случае, в Тбилиси — строились по проектам архитекторов, многие из которых были приезжими, однако решающее значение для облика этих домов, создающих неповторимое очарование старых кварталов городов Грузии, имело творчество местных строителей, тех, кто превращал мертвую схему чертежа в живой архитектурный организм. Деревянные детали фасадов, разработка интерьеров (стенные шкафы, дверные створки, оконные переплеты и т. д.) свидетельствуют о высоком мастерстве и безупречном вкусе строителей и резчиков по дереву.

В планах тбилисских жилых домов первой половины XIX века можно различить несколько основных схем, которые с известными вариациями продолжают существовать и позднее. Это прежде всего анфиладное построение с одним или двумя рядами комнат и одним балконом во всю длину дома или с двух или трех

сторон. Такие дома бывают как одноэтажные, так и двух- и трехэтажные. Генетически подобный тип связан с одной из разновидностей средневекового грузинского жилого дома. Другие типы — несколько более усложненного плана, с внутренним коридором, прорезающим половину или всю глубину дома,— нарушают принцип анфиладности. Характерно появление флигеля, перпендикулярного основному корпусу, куда вынесены все вспомогательные и хозяйственные помещения (кухня, кладовая и т. д.) и связь с которым осуществляется лишь через открытый балкон. Этот элемент будет сопутствовать планам тбилисских домов и в дальнейшем. Он станет компонентом самых различных типов.

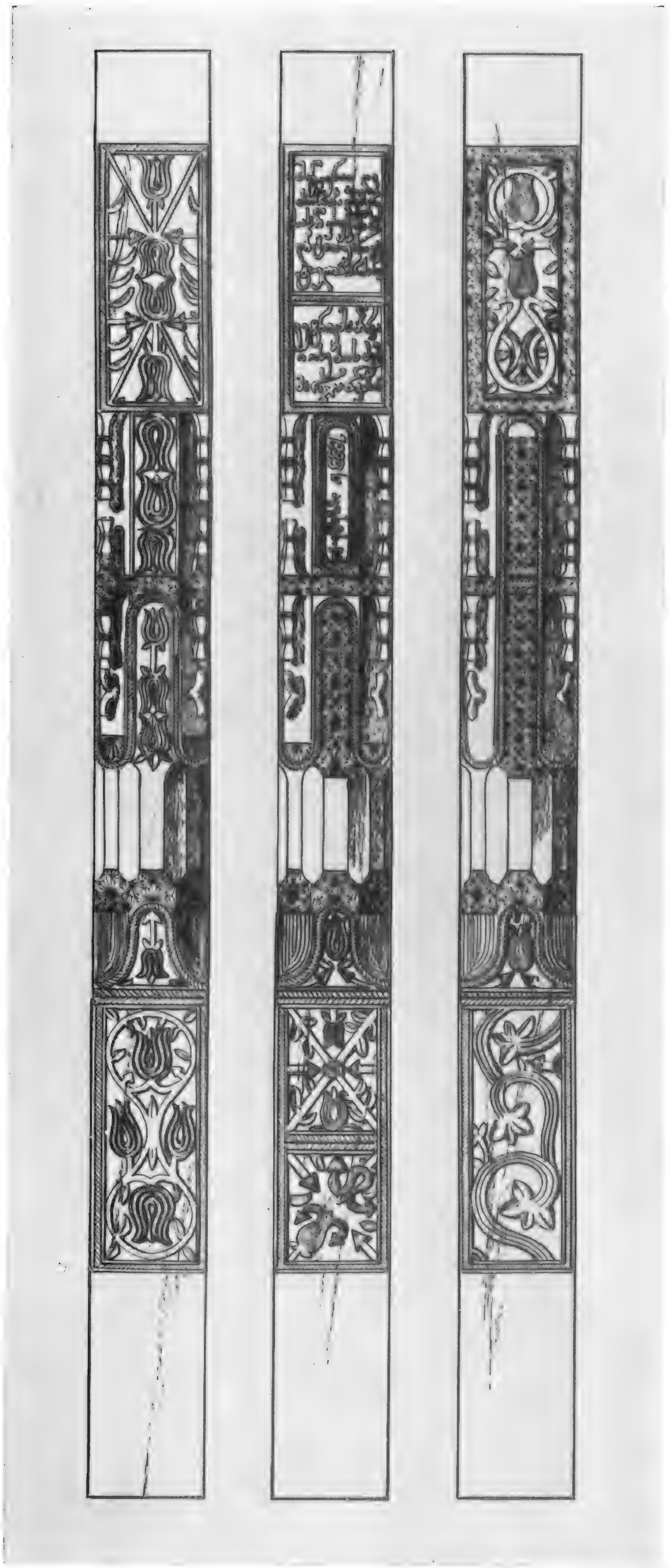
В качестве образцов «тбилисских домов» первой половины и середины прошлого века следует назвать дома на площадях Ираклия II и Алавердова, на улицах Гоми, Азизбекова, Мачабели, Лермонтова, Авлевской и других *(илл. 323, 324)*.

С 50-х годов в Грузию постепенно начинает проникать волна эклектизма, которая уже во второй половине XIX века захлестывает всю городскую архитектуру.

Прочные связи с традицией на протяжении всего XIX века сохраняет архитектура сельского жилого дома, отличающаяся, как было указано в предыдущем томе, большим разнообразием, вызванным различием и природно-климатических условий в разных провинциях Грузии, и их исторических судеб, и социально-экономического развития. В горной Грузии — в Сванетии, Хевсуретии, Тушети, Пшави, Мтиулети и Хеви, где проявляются местные особенности, старый тип каменного жилья, сочетающий в себе жилые, хозяйственные и оборонительные функции, сохраняется без изменений. Важным его компонентом в большинстве случаев является башня, которая несет функцию укрепленного жилья *(илл. 327, 328)*.

В Картли и Мсхети продолжают строить дарбази, происхождение которых восходит к глубокой древности. В низменных районах Западной Грузии, в частности на Черноморском побережье, дальнейшее развитие получает тип ода-сахли — то есть деревянный дом с несколькими жилыми комнатами. В функциональном отношении подобные дома весьма удобны и содержат ряд особенностей, которые оказались жизнеспособными и сохранились вплоть до наших дней (например, раздвижные стены, позволяющие объединить комнаты для особых случаев, и т. д.). Все дома и в горной Грузии и в низменных ее частях представляют большой художественный интерес, являя собой прекрасные образцы народного творчества. Об этом свидетельствуют балконы ода-сахли *(илл. 326)* и интерьеры с декоративно обработанными каминами и стенными шкафами, интерьеры сванских домов, резьба по дереву в дарбази — украшения дедабодзи (основных столбов), балок, великолепная пластика гвиргвини — ступенчатых перекрытий с верхним светом. Органически сочетается с архитектурой интерьеров и деревянная мебель, тоже с резными украшениями, и утварь — керамическая, металлическая посуда и т. д.

Архитектура сельского жилого дома оказалась наиболее устойчивой и непроницаемой для внешних влияний на протяжении всего рассматриваемого нами периода.



326. Резные украшения деревянных столбов балкона дома Марджанашвили в Кутаиси. 1833 г.

327. Башенные дома в селе Ушгули. Сванетия

Радикальные изменения в политической и культурной жизни Грузии обусловили существенные изменения и в области изобразительного искусства, в частности в области живописи. В XIX веке господствующим ее видом является светский станковый портрет, исполненный масляными красками.

Отметим, что некоторые церковные росписи, например роспись Анчисхатской церкви в Тбилиси, исполненная в 1814 году по инициативе протоиерея Д. Месхишвили, или роспись базилики в Бодбе (1823), заказанная митрополитом Иоанном Бодбели, также выполнены масляными красками и обнаруживают в своей иконографии и стиле воздействие западных и русских образцов.

В грузинском средневековом искусстве существовала многовековая традиция светского ктиторского портрета. В этом смысле утверждение портретного жанра в живописи XVIII—XIX веков было вполне закономерным. Однако функции этого нового портрета были принципиально иными, соответственно иной была и его форма.

В XVII—XVIII веках портретный жанр, отвечавший возросшему интересу к человеческой личности, занял значительное место в искусстве ряда стран Западной Европы и в России. Характерно, что и в иранской живописи XVII—XVIII веков, испытавшей сильное воздействие европейского искусства, портрет также получил развитие.

Многовековые связи грузинского светского искусства с иранским особенно укрепились в эпоху позднего средневековья, и иранский станковый портрет был хорошо известен в Грузии. С другой стороны, связи с европейской, в частности с итальянской (через миссионеров) живописью и особенно с русским искусством, наметившиеся еще в XVIII веке, сыграли решающую роль в формировании нового грузинского искусства. Связи эти осуществлялись как через приезжих русских и европейских художников, так и позднее, через художников-грузин, обучавшихся в России.

Своеобразие эволюции грузинской живописи этого периода заключалось в том, что портретный жанр господствовал в ней вплоть до 80-х годов XIX века, так как социальная среда, которая могла бы стимулировать многогранное развитие искусства, начала складываться в Грузии только после крестьянской реформы 60-х годов.

328. Селение Шатили в Хевсуретии.

329. Неизвестный художник. Портрет Нино — дочери ксанского эристава Торнике. 1829 г.

330. Неизвестный художник. Фамильный портрет Мухран-Батони (Багратиони-Мухранских). 1866 г.

Первоначально портрет был достоянием узкого придворного круга. Именно при дворе Ираклия II сложился художественный круг, в котором наряду с приезжими портретистами подвизались и местные художники. Первыми заказчиками портретов являлись грузинские цари, члены их семьи и высшие сановники. Несколько позднее портрет проникает в более широкие слои общества, он становится модным в среде грузинского дворянства и чиновничества, а также богатого купечества.

Сообразно этому развитие грузинской портретной живописи делится на два периода: первый относится ко второй половине XVIII и началу XIX века, второй длится примерно с 30-х по 70-е годы XIX века.

Портреты первого периода представляют собой официальные, парадные портреты. Это довольно большие (часто в натуральную величину) поколенные или погрудные изображения. Выражения лиц и позы портретируемых торжественно спокойные. На некоторых портретах художнику удается передать и внутренний характер изображенного лица. Тщательно исполнены разные аксессуары и одежда. Все портреты этой группы анонимные. Отдельные попытки исследователей приписать некоторые из них определенным художникам остались пока необоснованными. Вполне вероятно, что наряду с европейскими и русскими художниками, над созданием некоторых из этих портретов работали и местные художники, подражавшие первым. Об этом говорят особенности рисунка, моделировки и колорит портретов, но в целом это живопись, следующая нормам европейского искусства.

В 20-х годах XIX века в Грузии создаются произведения, в которых яснее прослеживаются старые связи с иранским искусством. К их числу принадлежит портрет Нино Эристави (1829, *илл. 329.* Атрибуция портрета до сих пор точно не установлена), портрет Чолокашвили, написанный, согласно сохраненным в семье сведениям, неизвестным крепостным художником, а также несколько более поздний портрет женщины в «керманшали» (иранской шали).

Преемственность иранской традиции проявляется главным образом в композиции, в условной постановке изящно подбоченившейся фигуры, в характере одеяния, плотно облегающего фигуру, силуэт которой четко выделяется на фоне картины (портрет Нино Эристави — один из немногих, имеющий фоном условно переданный горный пейзаж). Лицо на портрете

331. А. Овнатанян. Портрет сына Меликишвили. Середина XIX в.

Эристави очень индивидуально и нежно вылеплено. Более условны и плоскостны лица на двух других портретах этой группы.

Портреты второго периода при наличии индивидуальных манер художников отличаются гораздо большим единством художественного стиля, свидетельствующим, что к 30-м годам XIX века в Грузии сложилась местная живописная школа портрета. Вобрав в себя различные стилистические особенности живописи предшествующего периода и органически переработав их, она создала ряд ярких и самобытных произведений. Рассчитанные на относительно небольшой интерьер частной квартиры, эти портреты невелики по своим размерам (обычно их высота не превышает 50—60 см), что, несмотря на известную официальность, придает им более интимный характер. Этому отвечают и особенности их композиции и манеры письма.

Композиция поясных или поколенных портретов несколько однообразна. Фигура изображается в трехчетвертном обороте. Мужчины стоят подбоченясь или заложив руку за борт одежды, женщины сидят в кресле или, реже, стоят. Мужчины облачены в национальный костюм или военный мундир. Женщины, как правило, одеты в живописное грузинское платье; на голове их легкая вуаль, оставляющая открытым лицо. Реже встречаются парные портреты, такие, как «Бабушка с внуком», «Зураб Церетели с сыном», представленные, как и портрет Нино Эристави, на фоне пейзажа. Обычно же силуэт фигуры четко выделяется на гладком фоне, чуть оживленном высветлениями, и композиция рассчитана так, чтобы фигура целиком уместилась в кадре, благодаря чему она невелика.

Этой композиции созвучна тщательная манера письма, особенно лиц, обычно индивидуализированных и живых. Задача психологического раскрытия образа как таковая, конечно, еще не стояла перед этими художниками, но они так добросовестно старались передать сходство с оригиналом, что подчас им удавалось достичь острой характеристики образа.

Очень красивы портреты и по своей колористической гамме — неяркой, построенной на сочетании сгармонированных глубоких тонов — черных, темносиних или зеленых пятен одежды, оживленных деталями: светлой вставкой, керманшалевым поясом, прозрачной вуалью головного убора и тщательно написанными драгоценностями.

В целом такие произведения, как портреты Саломе Андроникашвили *(илл. 332)*, супругов Мирзашвили, Орбелиани и ряда других с их утонченными лицами и живописными костюмами, прекрасно передают аромат эпохи.

Ярким и наиболее известным представителем портретной живописи являлся живший и работавший в Тбилиси армянский художник Акоп Овнатанян (см. гл. «Искусство Армении»). Воспитанный на традициях тбилисской школы живописи, он, в свою очередь обогатил ее многими прекрасными произведениями, поэтому его творчество принадлежит не только искусству Армении, сыном которой он был, но и искусству Грузии, где жило несколько поколений его предков.

Подобно другим художникам той эпохи, А. Овнатанян обычно не подписывал своих портретов. В Грузии имеется только одна подписанная его работа — портрет неизвестного военного. Относительно некоторых других полотен, например портретов Меликишвили (Меликова) и его жены, имеются устные сведения, сохраненные в семье, у которой они были приобретены. Но, кроме того, произведения этого мастера узнаются по его творческому почерку. Это прежде всего подчеркнутая законченность, отточенность манеры письма, выражающаяся в четкости рисунка, в тщательности моделировки и особой гладкости как бы лаковой поверхности картин *(илл. 331)*. Характерна для некоторых его портретов условность в пропорциях фигуры и головы, унаследованная от восточных образцов, и неувязка между условной плоскостной моделировкой фигуры и тщательной, пластической проработкой лица, на котором художник сосредоточивает все свое внимание. Лица и различные детали костюма пишутся тончайшей кистью, что сближает его портреты с миниатюрой. Непревзойденным мастером остается Овнатанян в передаче драгоценностей, вышивок и прозрачных вуалей головного убора, доводя их исполнение до изысканной декоративности, характерной и для красочной гаммы его портретов.

В некоторых мужских портретах художник в поисках максимального сходства добивается большой

332. Неизвестный художник. Портрет Саломе Андроникашвили. Середина XIX в.

333. Г. Майсурадзе. Автопортрет (?). Акварель. 1870 г.

выразительности образа. К числу таких портретов относится портрет Мизандари, старого чиновника с сухим сановным лицом. В женских портретах Акопа Овнатаняна, например в портрете жены Меликишвили, всегда подчеркиваются нежность и лиричность образа.

Наряду с Акопом Овнатаняном в Тбилиси работали и другие художники, имена которых до нас не дошли. В частности, несомненно, руке другого художника принадлежит групповой портрет семейства Багратиони-Мухранских, написанный в 1866 году *(илл. 330)*. В этом портрете, пожалуй, определеннее всего прослеживается связь с традициями грузинской средневековой монументальной живописи и ее ктиторскими портретами. Члены многочисленной семьи расставлены в ряд, в центре глава семьи с супругой, по сторонам сыновья, невестки с детьми и дочери. Сыновья в военных мундирах, остальные в национальных грузинских костюмах. Фронтальная постановка фигур, достаточно правильных по своим пропорциям, но моделированных несколько плоскостно, индивидуальные, но также плоскостно вылепленные лица, напоминают приемы фресковой живописи. Характерна в этом смысле и моделировка с последовательной градацией тонов параллельных складок светлых платьев девушек. Такой манере письма вполне отвечает сведение, сохраненное в мемуарах Николая Багратион-Мухранского, о том, что его дед Николай Эдишерович заказал портрет художнику грузину (имя он забыл), который до этого расписал построенную дедом церковь.

История сохранила имя и биографические сведения о художнике Г. Майсурадзе, который по праву может считаться последним представителем тбилисской школы портретной живописи XIX века и зачинателем нового этапа в развитии реалистического грузинского искусства.

Крепостной известного грузинского поэта А. Чавчавадзе, он рос в его поместии Цинандали и еще ребенком обратил на себя внимание способностями и любовью к живописи. Желая поощрить талантливого юношу, Чавчавадзе предоставил ему возможность учиться в продолжение двух лет. Убедившись в его успехах, Чавчавадзе освободил его от крепостной зависимости и в 1837 году направил для получения художественного образования в петербургскую Академию художеств. Майсурадзе был принят туда в качестве «постороннего ученика» по классу К. Брюллова. Не получая казенного довольствия, он, несмотря на материальную поддержку живших в Петербурге грузин и ходатайство самого Брюллова, испытывал большую нужду. Получив в 1844 году аттестат на звание «неклассного художника», Майсурадзе вернулся на родину. Какое-то время работал у Чавчавадзе, затем был вынужден перебраться в Кутаиси и поступить в тамошнюю классическую гимназию учителем чистописания, черчения и рисования. Изредка он исполнял заказы — иконы и портреты.

Тот факт, что всю свою жизнь Майсурадзе работал только в области портрета и иконописи, свидетельствует о прямой его связи с грузинской живописью первой половины XIX века, ограниченной этими жанрами. Но он же и внес в эту живопись новые черты. Немногие дошедшие до нас произведения художника интересны прежде всего тем, что позволяют проследить на творчестве одного мастера эволюцию портретной живописи во второй половине века.

До нас не дошли самые ранние работы Майсурадзе. Первое из сохранившихся его произведений — портрет Александра Багратиони исполнен в 1839 году, то есть после двухлетнего пребывания художника в стенах Академии художеств. Тем не менее, несмотря на наличие в этом портрете ряда новых стилистических черт, в целом он исполнен еще в традициях грузинского портрета первой половины XIX века. Эти традиции дают о себе знать в общем парадном характере портрета, в обычной трехчетвертной постановке фигуры и головы, в типичном движении подбоченившейся руки, в непрерывном рисунке черт лица, недостатках моделировки фигуры при тщательном выписывании военного костюма и, наконец, в гладкой красочной поверхности картины. Новое сказывается в слабых еще попытках моделировать фигуру светлыми рефлексами, в стремлении передать пасмурное, «петербургское» небо и, пожалуй, в той внутренней теплоте, которой светится юное лицо царевича, несмотря на его представительность.

Исполненный в 1853 году, через несколько лет после возвращения на родину, портрет И. Чичинадзе представляет собой другой этап творчества Майсурадзе. Это небольшой поясной портрет молодого мужчины в черном сюртуке и белой манишке, стоящего в фас, закинув руку за борт жилета. Небольшой размер картины, положение руки, общая тональность и гладкая поверхность живописи также продолжают традиции грузинского портрета первой половины века. Но в композиции фигуры и особенно в моделировке ее формы заметны некоторые изменения. Выступающая из темного фона фигура в первый раз показана в фас, при этом с боков она режется рамой так, что все внимание сосредоточивается на лице. Легкий наклон головы придает особую значительность взгляду темных глаз, устремленных на зрителя. Моделировка молодого округлого лица плавными тенями и красочными рефлексами исполнена с большим мастерством и убедительностью. Портрет отличается от более ранней живописи своим любовным отношением к человеку.

В конце 60-х годов написан портрет Н. Абуладзе *(илл. 334)*, товарища и коллеги Майсурадзе по преподаванию в гимназии. В этом совсем небольшом портрете новые черты выступают еще определеннее. Наклон головы, сдвинутые брови, устремленный в сторону взгляд и скорбно сжатые под нависшими усами губы передают точно схваченное художником выражение лица друга. Красочная гамма портрета еще богаче и теплее, моделировка еще свободнее, а поверхность полотна утратила свою жесткость. Явно различимо направление мазков краски, нанесенной уверенной кистью. Этот портрет убеждает нас в том, что обучение в классе К. Брюллова не прошло для Майсурадзе даром.

Сохранился еще один небольшой акварельный портрет мужчины, сидящего боком в кресле, скрестив на его спинке тонкие пальцы рук *(илл. 333)*. Тип большелобого, с характерным носом и опущенными усами человека родствен типам лиц И. Чичинадзе и Н. Абуладзе, так же как и манера исполнения глаз, волос и лица, моделированного светлыми рефлексами. Наклон как бы поникшей фигуры и наивное выражение больших глаз проникнуты тем же романтическим настроением, что и портрет Абуладзе. По сохранившемуся в семье художника устному преданию, это автопортрет Майсурадзе. Несомненно, что в Академии студентов обучали и акварели, а романтизм был свойствен творчеству Брюллова.

Это направление господствовало и в грузинской поэзии того времени, и одним из видных его представителей был покровитель Майсурадзе поэт Александр Чавчавадзе.

Сохранились также три иконы, исполненные Майсурадзе для церкви в Дигоми.

В первой половине XIX столетия в Грузии продолжают существовать отдельные виды прикладного искусства, в частности чеканка, ювелирное дело, глиптика, керамика, художественное шитье.

Несмотря на проникновение со второй половины XVIII века в чеканное искусство европейских декоративных форм и иконографических образов (орнаментальные мотивы и трактовка персонажей церковной легенды — см. т. 4), оно в целом еще сохраняло специфические национальные черты. На протяжении почти всего XIX века продолжали развиваться стилистические и технические приемы ювелирного мастерства предыдущего времени.

334. Г. Майсурадзе. Портрет Абуладзе. Конец 60-х гг. XIX в.

К первой половине XIX века относится деятельность П. Меунаргиа, Т. Кедиа, их ученика В. Дзадзамидзе, который в свою очередь воспитал несколько поколений мастеров.

В произведениях известного мастера П. Меунаргиа (из села Цаиши в Западной Грузии) сказывается интерес к народным традициям и внимательное изучение старых образцов (особенно чеканных икон XVII века). Об этом свидетельствует, например, чеканная икона св. Георгия из Зугдиди (1849, Государственный музей искусств Грузинской ССР, *илл. 338*). Святой воин изображен в традиционном образе триумфатора, верхом на коне, с копьем, поражающим дракона. Моделировка лица (соединение ноздрей с углами губ, углубленными бороздами), трактовка волос, одежды, гладкий нимб, орнаментальный мотив обрам-

ления, являются повторением старых образцов. Характерно, что надпись с обозначением имени святого дана древнегрузинским письмом, тогда как в нижней части обрамления и на оборотной стороне иконы надпись исполнена новогрузинским письмом, носящим название мхедрули.

С другой стороны, в произведениях Меунаргиа старые традиции сочетаются с новыми приемами, привнесенными из России. Примером может служить большая икона Христа из Мартвили 1839 года (нимб Христа, орнаментальный мотив обрамления). То же можно сказать и о чеканных иконах первой половины XIX века других мастеров, где проявляются черты эклектизма, снижаются художественный уровень и техника выполнения. Но ювелирные изделия этого времени — браслеты, гребни, диадемы, нагрудные кресты, ожерелья, украшенные драгоценными камнями, филигранью, чернью, эмалью,— не уступают по красоте и мастерству исполнения произведениям прошлых веков.

Большое применение находит в это время бирюза; эмали в основном живописные, но встречаются и выемчатые. В качестве образца можно назвать мастерски и с большим вкусом исполненный эмалевый с бирюзой гарнитур украшений владетельной княгини Мегрелии Екатерины Дадиани.

Широкое распространение приобретает изготовление серебряной посуды для вина — каркары (кувшин с витым горлышком), кулы (узкогорлые сосуды для питья вина), азарпеши (ковши с длинной ручкой), пиалы, а также других предметов обихода, сплошь покрытых чеканным лиственным орнаментом. Стилизованный лиственный орнамент сочетается с цветами, иногда с отдельными мотивами древнегрузинского орнамента и с изображениями фантастических стилизованных зверей. Появляются и бытовые сюжеты: сцены свадебного пира, грузинские танцы, изображения мужчин, играющих на национальных инструментах.

Все эти сцены и отдельные фигуры даются на фоне пышного чеканного орнамента, чаще они вплетены в орнамент. Среди многочисленных работ этого времени выделяются изделия мастеров-чеканщиков Квезерели, М. и Д. Мамулашвили, Л. Гижуашвили и других. В произведениях Мамулашвили на фоне стилизованного лиственного орнамента (своеобразная переработка древнегрузинского) даются жанровые сцены (поднос, бадиа — чаша на ножке). В выборе форм подноса и размещении сцен на выделенных розетках заметно влияние западных форм.

Сосуды украшались также филигранью, чернью, в редких случаях эмалью. Следует отметить высокое мастерство исполнения изящного рисунка филиграни (грехилури) и черни братьев Т. и А. Асатиани, К. Дзадзамидзе, М. Ахвледиани; по эмали работал Г. Элбакидзе.

Золотых и серебряных дел мастера объединялись в цеховые организации — амкари, которые в Грузии существовали со средних веков. Мастера-ремесленники открывают также отдельные частные ювелирные мастерские. Начинает развиваться местное кустарное производство.

Главнейшими центрами производства чеканных предметов и ювелирных изделий являются Тбилиси, Ахалцихе, Кутаиси, Зугдиди и другие города Грузии. К концу XIX века возрастает число торговых и ремесленных предприятий. Промышленный капитал постепенно вытесняет отжившее ремесленно-цеховое (амкари) производство. Кустарным мастерским, существовавшим в большом количестве в разных городах Грузии, трудно становится конкурировать с развивающимся фабричным производством, выпускающим более дешевую продукцию, и мастера-ремесленники начинают объединяться в артели. Таким образом, к концу XIX века заканчивается поступательный ход развития этой самостоятельной отрасли декоративного искусства.

Керамическое производство в первых десятилетиях века носит преимущественно ремесленный характер. Основной вид городского керамического производства — это изготовление кирпича и черепицы, представляющих собой наиболее распространенный строительный материал. Однако с конца XVIII века в крупных городах большое место начинает занимать керамическая бытовая посуда. Это объяснялось упадком добычи сырья, необходимого для изготовления медной посуды; материал для нее стал импортироваться из-за границы, поэтому дорогостоящая на местном рынке медная посуда была недоступна для широких слоев населения.

Города Западной Грузии снабжались преимущественно продукцией сельской керамики, в Восточной — главными центрами керамического производства, помимо Тбилиси, были Гори, Телави, Сигнахи и Ахалцихе.

Наряду с различными видами хозяйственно-бытовой посуды для воды, вина, для выпечки хлеба (торне) и т. д. *(илл. 336)* большое место занимает и парадно-декоративная посуда: сосуды для вина в виде стилизованных зверей и птиц, парные сосуды и так называемые марани — сложные многосоставные и затейливые по форме *(илл. 337)*. Вместе с неглазурованными предметами широко бытуют изделия типа майолики, впервые появившиеся еще в XV—XVI веках. Все эти предметы, сохраняющие прочные связи с традициями грузинской народной керамики, привлекают своеобразием своей формы, красивым силуэтом, хорошо найденными пропорциями и приятной расцветкой.

Начиная с 40-х годов сильную конкуренцию местному производству в Тбилиси оказывает ввозимая из России стеклянная, фарфоровая и фаянсовая посуда, но до 70-х годов оно все же продолжает успешно развиваться, сохранив дольше свое значение в тех городах Грузии, куда фабричная продукция проникала в меньшем количестве.

Традиционный вид грузинского прикладного искусства — художественное шитье, которым в Грузии издревле занимались женщины, принадлежащие ко всем социальным слоям, в первой половине XIX века представлено произведениями различного назначения. Это части женской и мужской одежды и предметы обихода: украшенные вышивкой мандили — косынки; лечаки — фата, платки; тавсакрави — женский

335. Покров для аналоя. Атлас, гладь, цветные, серебряные, позолоченные нити. 1803 г. Фрагмент

336. Кувшин-оркура из селения Ниноцминда. Кахетия. Керамика, серая глазурь, зеленая роспись. XIX в.

337. Марани. Фигурный сосуд для вина из селения Ниноцминда. Кахетия. Керамика, серая глазурь, зеленая роспись. XIX в.

налобник; башлыки и папанаки — мужской головной покров, поясные ленты, нагрудники, рубахи, шаровары, туфли, футляры, кисеты, полотенца, различные покрывала, занавеси, чепраки и т. д.; кроме того — церковное облачение. Вышивка выполнялась простой гладью и рельефной с накрепкой шелковыми нитками или серебряными с позолотой и без позолоты. Иногда с целью усиления рельефности вышивки применяли подкладку из крученой ватной нити и бумажных жгутов. Узоры — главным образом растительные, в которых большое место занимают стилизованные цветы, гирлянды, в отдельных случаях встречаются изображения птиц. Наряду с традиционными орнаментальными мотивами появляются и новые, в частности из России. Красочные сочетания (часто на красном шелковом или бархатном фоне) отличаются богатством и звучностью тонов и свидетельствуют об изысканном вкусе вышивальщиц. Сохранились предметы, снабженные надписями и даже датированные (например, покров для аналоя, вышитый в 1803 г. царицей Мариам, *илл. 335*). Упадок национального искусства художественного шитья, постепенно вытесняемого фабричным производством, дает о себе знать со второй половины XIX века.

Особый интерес представляет мужская и женская одежда разных провинций Грузии, в полной мере сохранявшая историческое своеобразие.

Многовековая история глиптики Грузии перешагнула и в XIX век. Много ценных сведений для изучения печатей XIX века сообщает Иоанн Багратиони (1768—1839) — сын последнего грузинского царя Георгия XII (XIII). Царевич Иоанн, живший в России с 1801 года, был современником и свидетелем того расцвета и интереса к резным камням, который наблюдается как в Западной Европе, так и в России с XVIII века и длится вплоть до середины XIX века. В своем «Калмасоба», произведении энциклопедического характера, он пишет о геммах — «андиках», на которых вырезаны различные изображения, рисует образы тбилисских ремесленников, работавших по изготовлению печатей, в том числе с гербами, приводит сведения о драгоценных камнях, об инструментах, требующихся для резьбы на камнях, по металлу, дает сведения о надписях на печатях.

Большое распространение в Грузии печатей связано с тем, что в то время было принято запечатывать письма личной печатью. Материалом для печатей служили золото, серебро, медь; из камней — сердолик (особенно часто), аметист, яшма, оникс, ляпис-лазурь. Печати носили в виде перстней, или они подвешивались к часовым цепочкам, к четкам, прикреплялись посредством цепочек к чернильницам. Знатные люди имели, по-видимому, несколько печатей. И в это время встречается печать в форме, излюбленной в пре-

338. Мастер Пепу Меунаргиа. Икона св. Георгия из Зугдиди. Серебро, чеканка, позолота. 1843 г.

дыдущем столетии,— четырехгранная усеченная пирамида с прямоугольным основанием, иногда со срезанными углами.

Другой довольно распространенной формой печатей являлась очень удлиненная узкая многогранная пирамида с таким же основанием. Распространенной была также форма в виде овальной или прямоугольной коробочки, к которой прикреплялась вращающаяся дуга или несколько дужек, соединяющихся сверху и завершающихся петлей для шнура. Большинство печатей с надписями, часто в стихах. (Известна, например, надпись в стихах знаменитого поэта Александра Чавчавадзе.) Несравненным изяществом отличается надпись на одной из печатей (псевдопечать) Екатерины Дадиани, состоящая всего из одного слова,— «любимая», начертанная позитивно и, следовательно, для печатания не предназначавшаяся. Множится число печатей с гербами. Имеются классицистические сюжеты, сопровождающиеся сентиментальной надписью.

# ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА

Для развития азербайджанской архитектуры и искусства конца XVIII — начала XIX века своего рода рубежом послужило заключение в 1828 году Туркманчайского договора между Россией и Ираном. Согласно договору, в составлении и подписании которого активно участвовал А. С. Грибоедов, северные области Азербайджана (нынешняя Азербайджанская ССР) вошли в состав Российской империи, что коренным образом изменило условия их дальнейшего экономического, политического и культурного развития. Хотя к тяжкому гнету местных феодалов добавилось нелегкое бремя русского самодержавия, присоединение этих областей Азербайджана к России избавило их от постоянной угрозы иноземных вторжений, способствовало ликвидации феодальной раздробленности, изнурительных междоусобиц и распрей.

Постепенное включение Азербайджана в русло общероссийской экономики благоприятствовало преодолению характерной для многих его областей хозяйственной замкнутости, развитию традиционных и возникновению новых отраслей промышленного и сельскохозяйственного производства, а также способствовало упрочению и расширению прежних и развитию новых связей с передовой русской культурой.

Все это не могло не найти своеобразного отражения в развитии азербайджанского зодчества и искусства. Однако процесс этот не был равномерным. Темпы и размах его неизменно определялись особенностями развития, в первую очередь экономического, различных областей страны. Кроме того, новые явления, особенно в зодчестве, получают более или менее широкое распространение примерно лишь с 70-х годов прошлого века, знаменуя собой наступление нового этапа архитектурного развития. Встречались они, разумеется, и ранее, но были единичными, подтверждая известный тезис В. И. Ленина о том, что «экономическое «завоевание» его (Кавказа.— *Авт.*) Россией совершилось гораздо позднее, чем политическое...» [85]

В первой половине XIX века наблюдается постепенный рост ряда городов, численность населения которых, даже наиболее значительных — Гянджа (Кировабад), Баку, Куба, Шемаха, Шуша, Нуха (Шеки) — на рубеже XVIII—XIX столетий не превышала 3—8 тысяч жителей. В развитии и реконструкции планировочной структуры (застройка районов форштадта, возникавшего вокруг древнего ядра города; попытки упорядочения стихийно сложившегося лабиринта узких и кривых улиц, улочек, проулков и тупиков) и при создании новых поселений, как правило, применялись приемы «регулярной» планировки, присущие русской градостроительной практике *(илл. 340)*.

Заметные изменения в архитектурный облик подобных городов вносят также различного назначения казенные здания, уличные фасады которых обычно трактовались в духе русского классицизма. В произвольной, но нередко оригинальной интерпретации подобные композиционные приемы, архитектурные мотивы и формы постепенно распространяются и в рядовом гражданском строительстве, преимущественно в архитектуре жилых зданий наиболее зажиточных слоев населения.

Для характеристики городов Азербайджана того времени интересно описание Баку, претерпевшего впоследствии наиболее разительные изменения. Путевые записи В. Романовича сообщают, что «вид Баки с моря довольно красив. Город сей расположен на склоне горы у самого берега; издали кажется огромной лестницей. Дома без крыш; все почти одного размера, стоят один над другим выше и выше. Спереди высится хорошо еще сохраненная Девичья башня, позади видны развалины дворца бакинских ханов... Ниже море, входящее в полукруглый порт; выше тянутся красноватые горы, в коих нет никакого прозябания,— а над всем этим раскинуто ясное голубое небо...

Баку, несмотря на то что кажется небольшим городком, заключает в себе 1200 домов и около 5000 жителей. Войдя в середину города, блуждаешь в сети мелких закоулков, и таких узких, что во многих местах с трудом можно проехать...» [86]

Период этот яркими памятниками зодчества небогат. Хранителем прогрессивных архитектурных традиций по-прежнему оставались народные жилища. Однако развитие экономики и изменения бытового уклада не оставляли их стабильными. Внешний облик части жилых домов наиболее крупных городов начинает утрачивать черты былой замкнутости.

339. Минарет в Белоканах. Первая половина XIX в.

Отметим также два оригинальных сооружения, где в канонизированных приемах организации внутреннего пространства, архитектурных типах и традиционных формах нашли место и новые явления. Своеобразен построенный в селении Белоканы минарет *(илл. 339)*. Необычен многогранный стройный ствол, резко утоняющийся вверху и завершенный обычным «фонариком» для муэдзина. Привлекает внимание эффектность его как бы инкрустированной, узорчатой кирпичной кладки.

Окончательно сложились в то время планировочная структура и архитектурный облик широко известного атешга — Храма огнепоклонников в селении Сураханы близ Баку. С одинаковым восхищением о нем писали востоковед И. Н. Березин, писатели А. Дюма (отец) и А. П. Чехов, композитор М. А. Балакирев и химик Д. И. Менделеев. Многократно он зарисован Г. Гагариным, В. Верещагиным и другими художниками. Глухой обвод внешних стен, поверху которых проходят грубоватые зубцы, прорезает лишь сильно выступающий входной объем с обычным глубоким стрельчатым проемом. Над ним расположено балахане (помещение для почетных гостей) с тремя наружными проемами.

Внешний облик атешга напоминает средневековый караван-сарай. Сходство с ним подтверждает и организация замкнутого пятиугольного двора. По периметру он обстроен небольшими приземистыми худжрами — кельями, предназначавшимися для прибывавших издалека паломников, преимущественно из Ирана и Индии. Гладь стен оживляет только вязь надписей жертвователей, главным образом выполненных санскритом.

Но в центре двора вместо обычного бассейна — хауза находится главное святилище — четырехгранный киоск с луковицеподобным куполком. В просветах полуциркульных арок киоска, напоминающего древние алтари огня, видны колеблющиеся языки вечного пламени; четыре каменные тумбы на верхних углах служили для выхода горящего газа. Несколько выходов газа было и во дворе и в некоторых кельях. В сумеречное время все это вместе с обликом обитателей храма производило неизгладимое впечатление.

Прогрессивная культура России оказала благотворное влияние на развитие всех областей духовной культуры азербайджанского народа. Побывавшие в Азербайджане русские художники В. Мошков, В. Тимм, Г. Гагарин и другие создали множество рисунков и акварельных композиций, запечатлев виды городов, жизнь и быт народа, памятники материальной культуры страны, исторические события. Сохранился, например, портрет видного азербайджанского ученого, историка и писателя А. Бакиханова, исполненный Гагариным.

Народные мастера продолжали издревле сложившиеся традиции, и в первой половиние XIX века было создано несколько высокохудожественных образцов декоративно-прикладного искусства и стенной росписи. Однако различные области искусства в целом развивались неравномерно. Миниатюрная живопись, искусство рукописной книги и некоторые другие виды декоративного и прикладного искусства, пользовавшиеся в XVI—XVII веках широкой известностью

далеко за пределами Азербайджана, в первой половине XIX века почти полностью теряют былое значение.

В Государственном Эрмитаже хранится едва ли не единственная станковая миниатюра этого периода — «Исцеление калеки», выполненная художником Мухаммед Рза Иравани. Многофигурная жанровая сцена, изображенная на фоне пейзажа, отличается реалистической трактовкой. Эта миниатюра — редкий пример сочетания традиции азербайджанской классической миниатюры с новым восприятием природы.

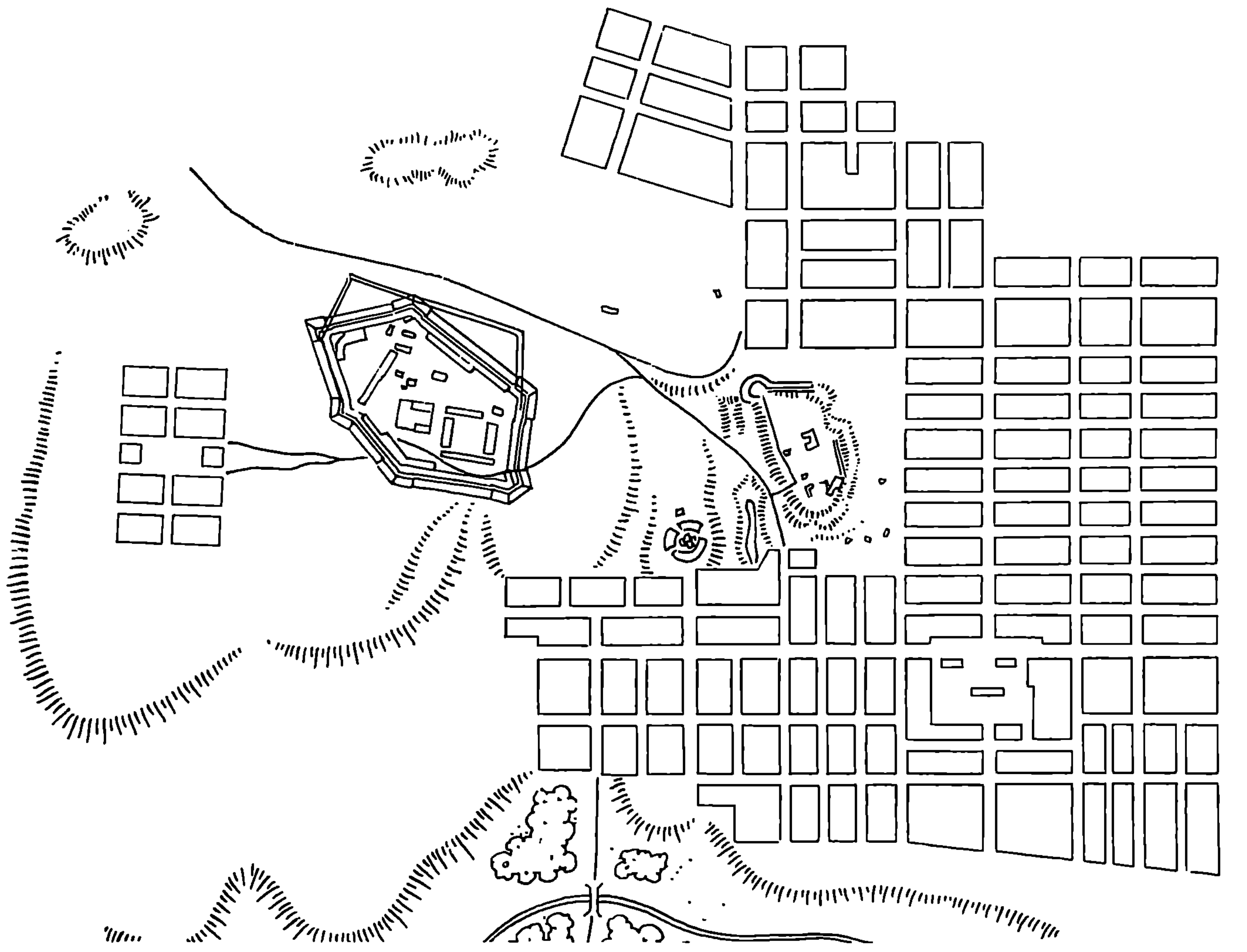
Одним из памятников книжного искусства начала XIX века является рукопись «Калила и Димна» (1809) на азербайджанском языке, переводчиком, каллиграфом и иллюстратором которой был Авез Али из Мугани *(илл. 341)*. Общий художественный уровень оформления рукописи невысок. Имеющиеся в ней 115 иллюстраций по сравнению с миниатюрами XVI—XVII веков схематичны по рисунку и композиционному решению. Условно трактованные, архаичные фигуры персонажей лишены выразительности. Рисунки, представленные на нейтральных фонах, небрежно раскрашены локальными тонами.

Наиболее развитым видом азербайджанского искусства в XIX веке была стенная роспись. Ее образцы сохранились до нашего времени в весьма ограниченном количестве, главным образом в ханском дворце в Шеки, в интерьерах богатых жилых домов и общественных сооружений — в Шуше и Ордубаде.

О широком распространении в Азербайджане стенных росписей, в том числе различных сюжетных композиций, свидетельствуют многочисленные данные историко-литературных источников. Так, например, участник персидского похода русских войск 1796 года П. Г. Бутков, описывая декоративное убранство интерьера жилого дома в Дербенте, отмечает имеющиеся там сюжетные композиции: «...сражение древних азиатцев, где предводительствующий едет на слонах; любовные сцены; охотники, догоняющие на лошадях и убивающие саблей оленей и прочих» [87].

По литературным данным известно, что стены зеркального зала дворца сардара в Ереване и зала тебризского Бегляр-бея были богато украшены орнаментальными и сюжетно-тематическими композициями. Между карнизом и потолком дворца сардара были помещены сюжетные росписи, показывающие легендарные подвиги рыцаря Рустама. На одной из них богатырь Рустам кинжалом поражает молодого воина, на другой — рвет свою одежду, узнав, что по ошибке убил своего сына Зохраба; на третьей — стаскивает с лошади противника; на четвертой — побеждает дива и ломает ему рога. По описанию очевидцев здесь была изображена также «шуточная картина, представляющая старика, любезничающего с молодой девушкой, которая подает ему бокал вина» [88].

В статье «Записки о Персии» сообщается о картинах, украшающих в Тебризе зал Бегляр-бея, принца Караман-Мирзы. «Стены этого зала были совершенно покрыты зеркалами, арабесками и картинами, представляющими сражение с турками под начальством отца принца — Аббас Мирзы. Между многими другими сражениями здесь изображено было взятие Топрак-кала в Армении. По правую и левую стороны картин висели четыре портрета: Чингизхана, шаха Измаила, Рустама и Надиршаха» [89].



340. План города Шемахи. 1847 г.

Особенный интерес представляют высказывания о стенных росписях Азербайджана известного русского художника В. Верещагина, побывавшего в нем в 1864—1865 годах. По его описаниям, во многих богатых шушинских домах стены и потолки были украшены орнаментальными композициями и сюжетно-тематическими росписями, в которых изображались в основном батальные сцены, портреты правителей древних городов, а иногда полуобнаженные женские фигуры — гурии. Многие образцы этих росписей, по определению Верещагина, отличались «богатством фантазии» и были «исполнены с большим вкусом».

О наличии стенных росписей в жилых домах, культовых и общественных сооружениях Шемахи свидетельствуют различные письменные и изобразительные материалы. Время сохранило имя народного мастера Ашрафи, расписавшего стены в жилом доме в Лагиче. Глубокое впечатление оставили у путешественников первоначальные росписи шекинского дворца. А. Дюма, посетивший дворец в конце 50-х годов прошлого века, отмечает, что «замок этой очаровательной постройки

341. Авез Али из Мугани. Миниатюра из рукописи «Калила и Димна». 1809 г.

342. Джанамаз. Вышивка гладью по атласу цветными нитками и гюлябетином. Гянджа. XIX в. Фрагмент

с его чудными арабесками только кисть может охарактеризовать» [90].

Все эти литературные сведения, изобразительный материал и главным образом сохранившиеся до нашего времени памятники дают возможность составить общее представление о характере стенных росписей первой половины XIX века. Стенные росписи Азербайджана отличаются единством художественного стиля в решении декоративных и композиционных задач. В трактовке фигур и технике исполнения соблюдались основные принципы установившегося стиля. Распределение росписей строго соответствовало архитектурному членению интерьера, форме и характеру архитектурно-декоративных элементов. Нередко росписями покрывается вся поверхность стен, дверей, ниш, потолка и т. д., что сообщает убранству многокрасочность, перекликающуюся с узорными коврами.

Основными элементами декора панелей служат геометрические орнаментальные композиции, состоящие из многогранников и звездообразных фигур в сочетании с растительными мотивами — цветы, кусты, деревья,— переданными в реалистическом плане. Орнаментальные узоры панелей всегда носят характер шпалерного рисунка.

Один из наиболее излюбленных — мотив пышного букета цветов, помещенного в вазе, который широко распространен в росписях Средней Азии и Ирана. В Азербайджане он встречается во множестве различных, часто очень оригинальных и сложных декоративных композиций. Как бы вырастая из вазы, цветы заполняют всю поверхность панно. Все цветы исполнены так правдоподобно, что среди них легко узнать розы, тюльпаны, гвоздики, маки и т. д. Иногда букеты оживляются маленькими фигурками птиц. В некоторых

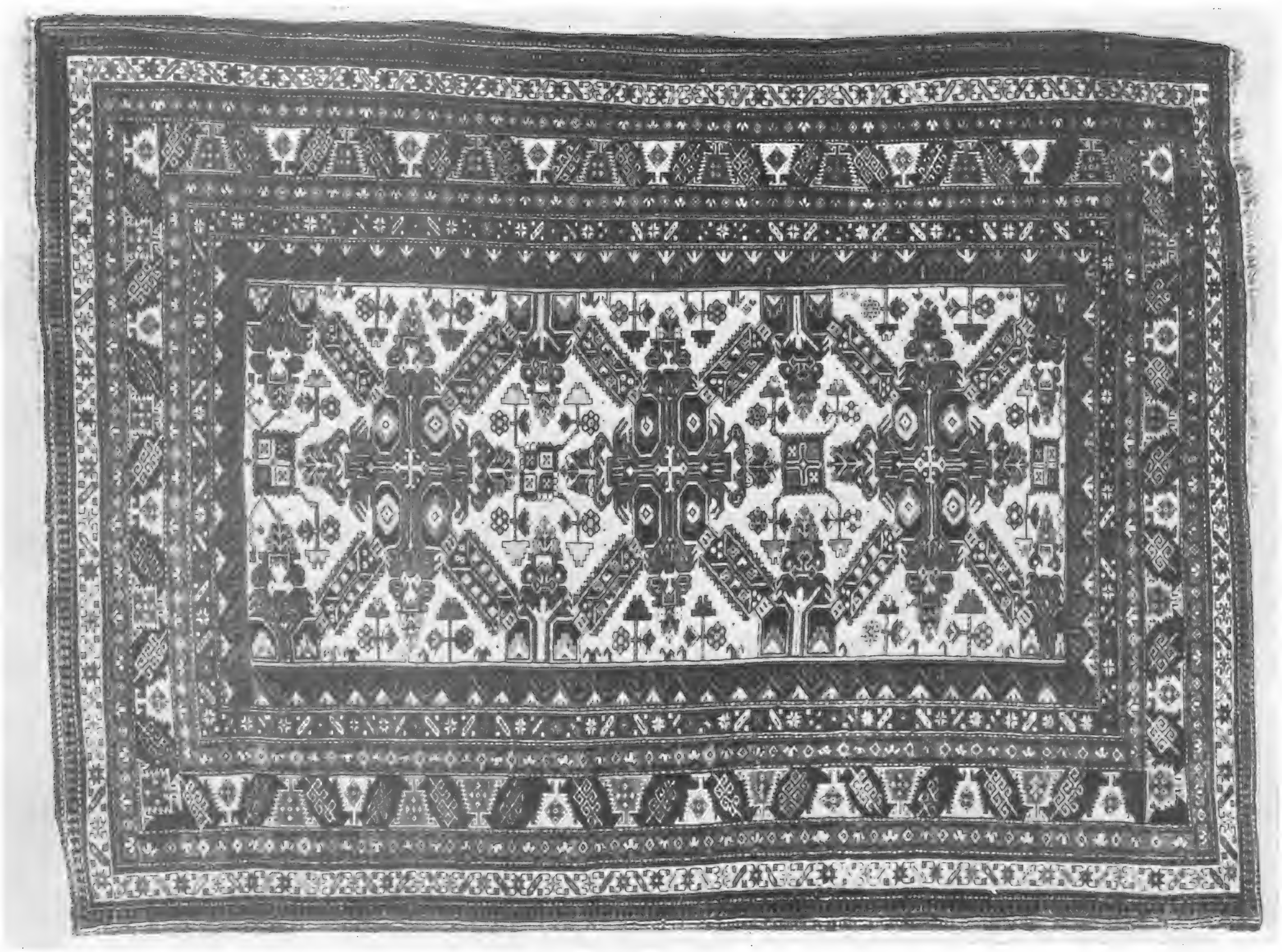
343. Ворсовый ковер «Мараза». Ширванская группа. Шерсть. Начало XIX в.

случаях по бокам вазы на свободных плоскостях изображены парные птицы и животные. В этих вариантах народные мастера сохранили, несколько видоизменяя общую форму, композиционную схему геральдических изображений. Характерным растительным мотивом для декоративных панно является также стройный кипарис, расцветший ирис, гранатовое дерево со спелыми плодами и т. д. Эти мотивы, отличающиеся сочным рисунком и естественной расцветкой, составляют основу всей композиции панно.

Среди стенных росписей этого времени особенный художественный интерес представляют портретные образы и сюжетно-тематические композиции с изображением человека. Портреты занимали доминирующее место в архитектурном убранстве интерьера дворца сардара, где были изображены портреты Фатали-шаха, его наследника Аббас Мирзы, сардара Гусейн-Кули и его брата. Судя по натурным зарисовкам русских художников В. Мошкова и Г. Гагарина, посетивших этот дворец в первой половине XIX века, и по описаниям других путешественников, указанные портреты отличались живостью и большим сходством, хотя в целом и они носят декоративный, несколько условный характер.

В работах народных мастеров — исполнителей настенных росписей наблюдаются элементы богатой традиции азербайджанской средневековой миниатюры и народного искусства. По декоративному стилю, разнообразию красочных узоров, по жизненности и сочности растительных мотивов стенные росписи непосредственно связаны с вышивкой, набойкой, ковром и другими видами народного прикладного искусства.

344. Вышивка по сукну цветным бисером и гюлябетином. Карабах. XIX в. Фрагмент



345. Ворсовый ковер «Голлу-чичи». Кубинская группа. Шерсть. Начало XIX в.

Наиболее массовым и широко распространенным в Азербайджане видом декоративно-прикладного искусства в это время являлось ковроделие. Основными центрами его, как и в предыдущий период, были Куба, Шемаха, Баку, Гянджа, Казах, Карабах, Ардебиль и Тебриз. Каждый из этих центров сохранял излюбленные типы ковров.

Например, кубинские ковры отличаются высокой техникой исполнения, имеют большую плотность и высокий ворс. Здесь употреблялась тонкая пряжа; рисунок и колорит ковров изящен и разнообразен. В декоре ковра встречается центральный медальон, но чаще сложный раппортный рисунок различных мотивов равномерно заполняет среднее поле *(илл. 345)*.

Ширванские ковры имеют относительно короткий ворс, плотность их высока. Для декора характерна композиция из медальонов, расположенных в два-три ряда. Ковры ярки и в то же время гармоничны по цвету. Рисунок состоит из изящных растительных и геометрических форм *(илл. 343)*.

Бакинские ковры (производились в селениях Амираджан и Кала) имеют большую плотность и низкий ворс. Особенно красивы по рисунку и колориту образцы ковров из селения Амираджан (Хиля), рисунок которых обычно состоит из ступенчатой розетки — хонча, расположенной в центре и по углам, и рядов узора бута, заполняющих остальную часть среднего поля ковра. Его бордюр состоит из ряда орнаментальных полос, средняя, широкая кайма которого образована ритмически повторяющимися косыми полосками разного цвета — тирменума, или шалнума,— характерными только для селения Хиля. Сочетание золотисто-охристого с серо-синим цветом в среднем поле создает спокойную цветовую гамму.

Гянджинские ковры отличаются крупными геометрическими формами и контрастным цветовым сочетанием. Ромбовидные и четырехугольные медальоны имеют ступенчатые или крючкообразные силуэты. Композиция гянджинских ковров проста, центральное поле — темного цвета.

Ковры казахского района обычно грубошерстные, имеют высокий ворс и низкую плотность. В соответствии с этим узор состоит из более крупных упрощенных геометрических форм контрастных цветов.

Карабахские ковры разнообразны по назначению и славятся чрезвычайно высоким художественным качеством. Они выделывались в Шуше и ее окрестностях. В узорах ковров этого района преобладают слегка геометризованные растительные мотивы. В зависимости от бытового назначения карабахские ворсовые изделия были различных размеров.

В первой половине XIX века еще имела большое применение народная художественная вышивка, очень многообразная по технике исполнения. Она была широко распространена почти во всех городах и районах Азербайджана. Обычный материал для вышивания,— шелк канаус, изготовлявшийся в Шемахе, Гяндже, Шеки, Тебризе и других городах Азербайджана, привозной бархат разных цветов, сукно местное и привозное, хлопчатобумажное и льняное полотно. В зависимости от разновидности вышивки употребляли шерстяные и шелковые нитки местного производства, окрашенные устойчивыми растительными красителями, канитель, блестки, бисер, жемчуг и цветные камни.

Орнамент вышивок, как и раньше, отличается богатством форм и мотивов, связанных с природой Азербайджана и бытом народа. Повсеместно была распространена тамбурная вышивка. Центром ее производства в XIX веке был город Шеки. Такой вышивкой украшали одежду и разные предметы домашнего обихода. Еще в середине XIX века предметы, украшенные тамбурной вышивкой (попоны, покрывала, подушки, мутаки, занавеси и т. д.), находили широкое применение и сбыт в Закавказье и некоторых городах России.

Золотошвейная вышивка — другой распространенный почти по всему Азербайджану вид вышивки. Главнейшие центры этого художественного ремесла — Шемаха, Шуша и Баку. Растительный и геометрический орнамент гюлябетинной вышивки сильно стилизован. Золотошвейным шитьем украшались предметы самой различной формы, величины и назначения: платки, головные уборы, платья, обувь, воротники, футляры для гребешка (дарах-габы) и хранения краски для ресниц (сюрмедан), для духов (этир-габы), часов (саат-габы), пеналы (гялямдан) и т. д. Иногда этот вид вышивки украшает предметы интерьера.

Предметы с блестками — занавес для ниш (тахчапердеси), круглое покрывало для подноса (ортюк) и т. п., применялись в Гянджинском и Шекинском районах и Нахичеванском уезде. Декор этих изделий представляет сложную композицию из растительных мотивов и изображений предметов быта, птиц, трактованных чрезвычайно упрощенно и декоративно.

Бисером обычно расшивали женскую одежду и вещи бытового назначения *(илл. 344)*, например кисеты. Из дошедших до наших дней образцов этой вышивки наибольший интерес представляет чехол для кальяна, вышитый поэтессой Натаван. Бисер белого, голубого, синего, зеленого цветов образует богатый цветочный орнамент на белом фоне.

Вышивка гладью (ортме) украшала одежды и молитвенные платки — джанамаз *(илл. 342)*.

Общий характер и композиция узора всех видов вышивки этого периода еще связана с формой и назначением предметов; узор не только украшает предмет, но и композиционно завершает и выявляет его форму.

В шелководческих районах также вязали кисеты, пояса, носки (джорабы) с соответствующим узором из простых геометрических, а иногда и сложных форм. Шерстяные и шелковые джорабы вязали на спицах, а кисеты — крючком.

Набойка головных платков, скатертей и занавесей в это время производилась в Гяндже, Баскале, Мюджи и Шеки. Материальной базой служило наличие шелководства и естественных красителей. Декор набивных изделий отличается самобытностью и по рисунку и по расцветке; узоры состоят из геометрических, животных и растительных форм, окрашенных в оранжевый, желтый, коричневый и черный цвета.

В первой половине XIX века еще производились кустарные шелковые и хлопчатобумажные ткани с полосатым и клетчатым декором — джеджим, алыша, тафта и другие, центрами которых были Шемаха и Шуша.

Резьба по камню в рассматриваемый период находила широкое применение в народном зодчестве и в оформлении намогильных плит и стел. Мотивами резьбы по камню для украшения архитектуры нередко

346. Медночеканная бадья, украшенная гравировкой. XIX в.

347. Лошадь. Фигура, высеченная из камня. Кельбаджарский район Азербайджана. XIX в.

служили элементы флоры и надписи. На надгробиях, кроме растительных и геометрических орнаментальных мотивов, встречаются схематично трактованные изображения человека, птиц, животных, предметов быта и оружия. Эти мотивы часто исполнялись плоским рельефом. Иногда применялась раскраска.

В различных местностях Азербайджана сохранились могильные поля с каменными фигурами баранов и лошадей *(илл. 347)*, а иногда и барельефные изображения всадников, что, несомненно, связано с культом барана и лошади, имеющим ритуальное значение.

Лепные украшения в виде розетки и тяги с растительными и геометрическими узорами изредка можно встретить на наружных стенах домов. В интерьере же лепка широко применяется в виде рельефного украшения, иногда с зеркальными стеклами (айнабенд).

Художественные изделия из металла — это главным образом медная посуда с чеканным и гравированным орнаментом. Оригинальны по форме высокогорлые медные кувшины с тазом (афтафа-леянь), часто декорировавшиеся очень сложной гравировкой, которая придавала изделию художественный вид. Композиция декора подчинена форме посуды. Ритмическое членение ряда полос, опоясывающих медный сосуд, подчеркивает его объем и конструкцию, создавая одновременно впечатление легкости *(илл. 346)*.

Следует также отметить ювелирные изделия из золота и серебра с цветными камнями: женские украшения — ожерелья, пояса, кольца — и предметы мужского наряда. Местные ювелиры в это время работали и с эмалью, достигая прочности и красоты узора.

Художественная резьба по дереву широко применялась в отделке мебели, предметов домашнего обихода: резные подставки для чтения книг (рехиль), детские люльки, инкрустированные шкатулки, музыкальные инструменты и деревянные ложки с узорчатыми резными ручками. Из архитектурных деталей деревянным декором украшали окна, двери, плафоны, столбы-подпорки в комнатах, наружные балконы и перила лестниц жилых домов в Шеки, Шуше, Гяндже, Тебризе и Ордубаде. Кроме архитектурных деталей, мастера-деревообделочники вырезали различные геометрические, растительные и другие узоры, служившие украшениями отдельных предметов быта.

Чрезвычайно изящна ажурная резьба деревянных ложек, предназначенных для шербета. Такие ложки, широко использовавшиеся в быту, изготовляли из цельного куска дерева и окрашивали растительной краской в светло-оранжевый цвет с последующей полировкой. Отдельные части узора ложки иногда раскрашивали яркими лаковыми красками.

Инкрустация из различных пород дерева, кости и перламутра в виде простых геометрических и растительных форм применялась в декоре шкатулок и музыкальных инструментов.

Несмотря на широкое развитие всех отраслей декоративного и прикладного искусства, отдельные его виды к середине XIX века под влиянием продукции промышленного производства, привозимой из России, постепенно приходят в упадок; появляются эклектические мотивы декора, нарушается традиционная строгость композиционного решения убранства предметов.

# ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

К началу XIX века в Средней Азии на месте множества феодальных владений, характерных для политической картины предшествующего столетия, образовались относительно крупные ханства. Бухарское ханство владело бассейном реки Зеравшан и территорией к северу до реки Сырдарьи. Кокандское ханство занимало плодородную Ферганскую долину и простирало свои владения на восток до озера Иссык-Куль. Хивинское ханство располагалось в низовьях реки Амударьи. В начале века самостоятельным было также Ташкентское ханство, вскоре, однако, поглощенное Кокандским.

В состав среднеазиатских ханств входили южные районы Казахстана, в то время как большая часть казахов еще в XVIII веке добровольно присоединилась к России. Хивинское и Бухарское ханства претендовали на земли, заселенные туркменскими племенами; Кокандское — на Каратегин, Дарваз и другие припамирские области. У власти в Бухаре, Хиве и Коканде находились узбекские династии: мангытская, кунградская и минг.

Политическую жизнь Средней Азии характеризовали постоянные войны между ханствами, между ханами и крупными феодалами-правителями отдельных районов, а также с родоплеменной знатью кочевых племен. Нередко вспыхивали восстания доведенной до полной нищеты и отчаяния трудящейся бедноты; крупнейшим среди них было выступление китай-кипчаков в 1821—1825 годах.

В социально-экономическом отношении в среднеазиатских ханствах господствовал отсталый феодальный уклад с сильными пережитками рабовладельческих и патриархально-родовых отношений. Неограниченная власть феодальных деспотий в идеологическом отношении опиралась на реакционное мусульманское духовенство. Сохранение средневековых этических и эстетических канонов тормозило развитие духовной культуры. Строжайше запрещалось изображать живые существа. Консервативная идеология препятствовала зарождению качественно новых эстетических воззрений.

Все же процесс политической централизации, протекавший в Средней Азии медленно и не завершенный даже к середине XIX столетия, имел известное прогрессивное значение для экономической и культурной жизни населявших ее народов, в частности для развития архитектуры и декоративного искусства. Выросли и отстроились старые города, обезлюдевшие в пору феодальной раздробленности, появились новые поселения; ожили традиционные художественные ремесла. Даже в тесных рамках средневековой идеологии в художественном творчестве народов Средней Азии и Казахстана обозначались некоторые важные черты развития.

С полным основанием можно говорить об известной демократизации художественной культуры Средней Азии в XIX веке. Особенно ясно сказалось это в литературе. Относительно широкое распространение получили фольклорные варианты эпических произведений, сказки, повести «Юсуф и Зулейха», «Тахир и Зухра» и другие.

Значение народного начала сильно возросло в архитектуре и искусстве. Дворцы правителей сооружались по архитектурным принципам народного жилого зодчества, правда, во много раз увеличенного и богато (иногда чрезмерно) насыщенного декоративными элементами. С народным зодчеством сблизилась и архитектура мечетей — основных культовых построек Средней Азии. Демократические тенденции сказались также в том, что декоративное и прикладное искусство развивалось в формах, наиболее тесно связанных с жизнью и бытом широких масс населения. Тесная связь художественного творчества с жизнью народа способствовала тому, что древние высокие художественные традиции в XIX веке не угасли, особенно в области декоративно-прикладного искусства.

В XIX веке четче, чем в предшествующие столетия, определились особенности искусства каждого из народов, населяющих Среднюю Азию и Казахстан. Этот процесс, однако, протекал в сложной социально-политической и этнической обстановке. Членение населенной разными народами территории на три ханства с очень зыбкими политическими границами не соответствовало этнической карте страны. Бухарское ханство населяли в основном таджики, узбеки и туркмены; Хивинское — узбеки, каракалпаки, туркмены, казахи,

Кокандское — узбеки, таджики, киргизы, казахи. Этническую пестроту населения не только в крупных городских центрах, но и в сельских районах усиливали постоянные насильственные переселения больших групп крестьян и особенно ремесленников, совершаемые ханскими властями по различным экономическим или политическим соображениям. Процесс осложнялся еще наличием подвижных кочевых и полукочевых племенных групп, в течение XIX века частично перешедших к оседлости.

Сближению художественных культур народов способствовали позитивные процессы, происходившие в среде широких масс трудящихся. Для развития художественного творчества важнейшее значение имела отмеченная выше его демократизация, а также, конечно, общность классовых интересов, влиявших на мировоззрение трудящихся, порождавших в их среде единство эстетических вкусов и представлений.

Не удивительно поэтому, что в ряде районов и особенно в крупных городских центрах, таких, как Бухара, Самарканд, Ура-Тюбе, Коканд и другие, со смешанным узбекским и таджикским населением, активное культурное взаимообогащение порождало общий тип архитектуры и декоративно-прикладного искусства. Культурно-художественные взаимодействия наблюдались и в тех местностях, где таджики постоянно и близко соприкасались с киргизами, казахи — с туркменами, узбеки — с каракалпаками.

Сходство и различие типов и форм художественного творчества народов Средней Азии и Казахстана в большой мере зависило также от уклада жизни населения. В городах и оазисах с оседлым по преимуществу населением развивалась художественная культура, включавшая монументальную и жилую архитектуру, различные виды архитектурной декорации, разнообразные художественные ремесла, продукция которых не только использовалась в народном быту, но предназначалась также для ханских дворов и знати, шла на экспорт в другие страны.

Искусство кочевников издавна было теснейшим образом связано с бытом в переносных жилищах (разборных кибитках-юртах) и отвечало условиям походного образа жизни.

В узоре, его мотивах и колорите, во всем декоративно-орнаментальном образном строе искусства каждого из народов Средней Азии и Казахстана проступали свойственные ему особенности художественных традиций и эстетических представлений. Были, конечно, и смешанные формы, порожденные длительным взаимодействием культуры и быта.

Искусство Средней Азии и Казахстана до 60-х — 70-х годов XIX века существовало и развивалось изолированно от тех процессов, которые в этот период активно протекали в художественной культуре большинства народов СССР, особенно в европейской части России. Однако, несмотря на социально-экономическую отсталость по сравнению даже с крепостнической Российской империей, в течение первых двух третей XIX века не прекращались политические, экономические и культурные связи Средней Азии и Казахстана с Россией, а также с южными соседями — Ираном, Афганистаном, Индией. В среде передовых людей Средней Азии и Казахстана постепенно зрели прогрессивные идеи. В середине XIX века казах Ч. Валиханов, попав в Россию, стал видным просветителем. «В сердце Чокана,— писал известный русский ученый Г. Потанин,— любовь к своему народу соединялась с русским патриотизмом». Оставило заметный след в местной культуре пребывание в Западном Казахстане ссыльного Тараса Шевченко.

Качественно новые явления в культуре и искусстве Средней Азии и Казахстана стали явно проступать лишь после присоединения к России, что имело решающее значение для дальнейших исторических судеб народов этого региона нашей Родины. Однако и в конце XIX — начале XX века в народном искусстве Средней Азии и Казахстана сохранялись и прочно жили сложившиеся веками традиционные формы художественного творчества [91].

Архитектура среднеазиатских ханств в XIX веке представляла сложную картину. Большое значение приобрело народное жилое зодчество, имевшее строительно-архитектурные и декоративно-художественные особенности в каждом из районов Средней Азии в зависимости от природных условий, этнического состава населения, исторических и бытовых традиций. Монументальная, по преимуществу культовая и дворцовая архитектура теряла высокие традиции прошлых эпох, но сохраняла свое значение в крупных городах и под влиянием народного зодчества приобрела некоторые черты локального своеобразия.

Столичная Бухара в XIX веке сохранила облик, сложившийся в предшествующие столетия. Архитектурный силуэт города определяли возвышавшаяся в центральной части цитадель (арк), соборная мечеть и минарет Калян, а также порталы многочисленных медресе, воздвигнутых в XV—XVII веках. Стены города с 12 воротами охватывали большую, неправильной формы территорию. От ворот к базарным центрам, отмеченным куполами, шли оживленные торговые улицы, многие из которых были перекрыты легкими навесами, защищавшими от лучей палящего солнца.

С оживлением торговой жизни во многих кварталах возникли новые здания мечетей, медресе, караван-сараев, бань. Но, как правило, это были сравнительно небольшие постройки, не внесшие существенных изменений в сложившийся ранее облик города. Оригинальное композиционное решение представляет архитектура построенного в 1807 году медресе Халифа Ниязкула, названного Чар-Минар, так как при входе в него над квадратным в плане павильоном возвышаются четыре минарета с выложенными голубой и синей поливой полусферическими куполками *(илл. 348)*.

Ценным художественным наследием являются жилые здания старой Бухары, сохранявшие на протяжении всего XIX столетия традиционный характер. В отличие от шумных торгово-ремесленных магистралей с выходящими на них лавками и мастерскими, жилые кварталы старой Бухары были относительно тихими. Дома окружали глухие глинобитные стены, иногда возведенные на кирпичном цоколе. Единственным украшением фасада со стороны улицы служила массивная резная деревянная дверь, украшенная металлическими деталями: кольцом-ручкой, колотушкой и другими. Изредка верх фасада прорезает маленькое окно с резными деревянными ставнями.

348. Медресе Халифа Ниязкула (Чар-Минар) в Бухаре. 1807 г.

349. Резное ганчевое панно с изображением кипариса из жилого дома в Ташкенте. 1874 г.

Можно насчитать до 10 типов старых бухарских домов, от лачуги бедняка, ютившегося на окраине города, до жилища богача, имевшего много помещений, расположенных в два или три этажа вокруг озелененных внутренних двориков. Общим было традиционное членение дома на мужскую и женскую половины и принятое в Бухаре выделение зимних и летних комнат. Декоративно-художественная отделка жилища зависила, конечно, от материального достатка владельца дома. Украшались летние помещения, особенно мехмон-хона (гостиная), нередко устроенная на мощенной кирпичом высокой террасе. Мехмон-хона строилась высокая, двусветная, с антресолями (шахнишин) на торцовых стенах. В богатых домах перед мехмон-хоной ставился многоколонный айван. Характерным элементом бухарской архитектуры являются также айванчи — низкие и узкие навесы на плоской крыше, которая летом использовалась для спанья.

Конструкция стен, состоявшая из двухрядного каркаса, позволяла, кроме дверных и оконных проемов, устраивать неглубокие ниши, расположение которых определяло общую композицию декоративного убранства парадных комнат. Поверхность стены в соответствии со стояками каркаса расчленена так, что окна и ниши чередуются с гладкими простенками, которые украшены декоративными резными или расписными панно. Низ стены, как правило, оформляет панель, а верх завершает сталактитовый карниз или расписной фриз. Ниши в стенах, обычно стрельчатые со сталактитовым сводом, нередко превращены во встроенные шкафчики с полками для посуды и ажурными ганчевыми украшениями. Окна, ниши и декоративные панно, расположенные в комнатах с высоким потолком в два яруса, ритмически чередуются по горизонтали и по вертикали.

Для декоративной отделки стен интерьера широко использовалась резьба по ганчу, в исполнении которой бухарские мастера отличались особым искусством. Рельефный узор, созданный углублением фона, они моделировали косыми срезами (шах-пардоз), углубляя середину мотива или же придавая ему многослойную фактуру (табака-пардоз) — сложный прием, используемый лучшими мастерами-резчиками.

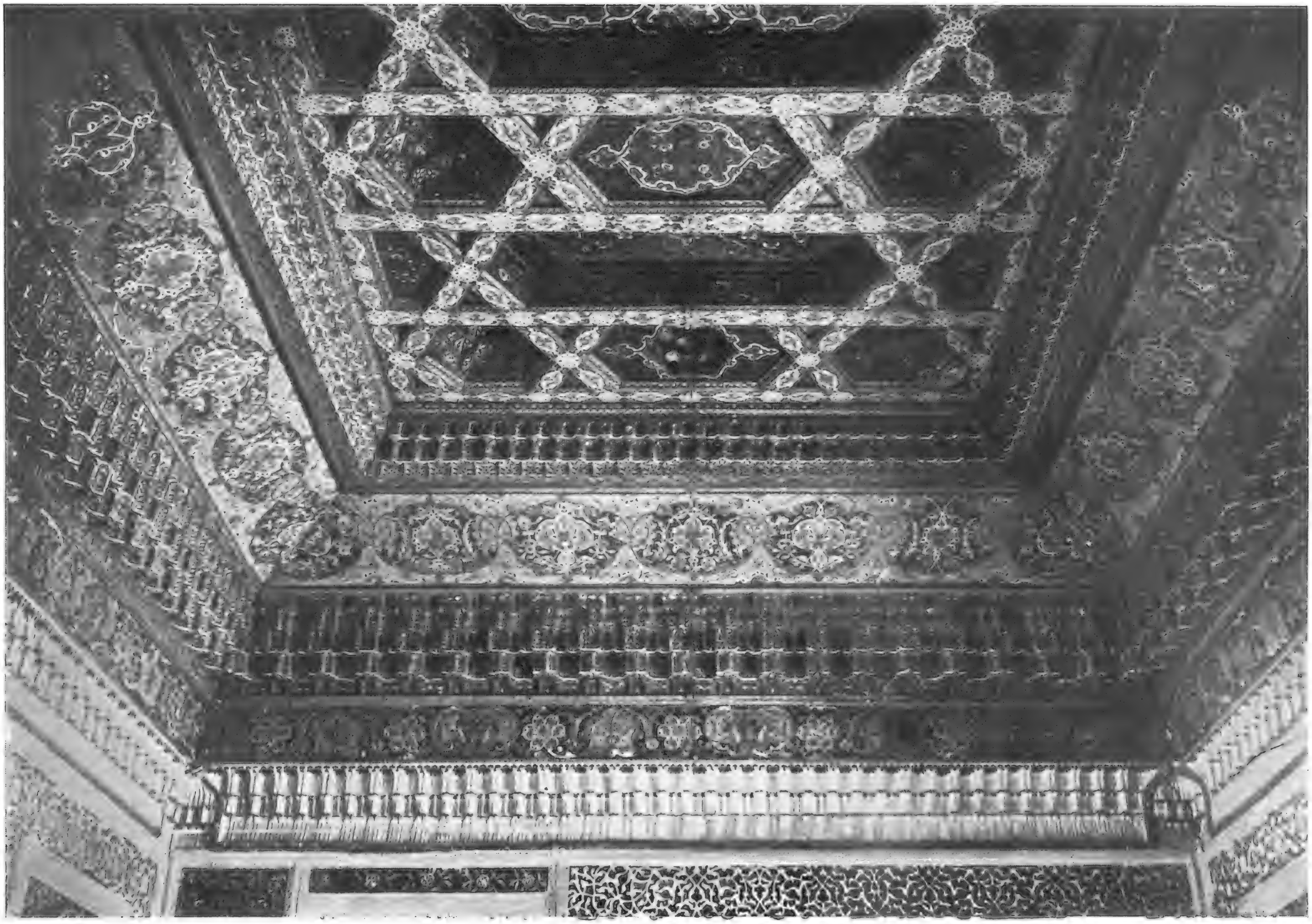
Чаще всего резные панно украшены декоративным мотивом пышного букета в вазе. Вариантов букета в вазе бесчисленное множество, даже в одной комнате панно редко имеют тождественный рисунок. Можно, однако, встретить и другие мотивы, например стилизованное изображение дерева *(илл. 349)*. Панно с мотивами растительного характера на стенах жилища нередко чередуются с геометрической арабеской. Геометрический узор покрывает также бордюры, разделяющие панно и ниши, и панель внизу стены. В небольших прямоугольных рамках иногда помещены надписи с благопожеланиями.

Как правило, декоративное убранство бухарского интерьера полихромно. Наряду с окраской фона резных ганчевых панно применяется своеобразная техника среднеазиатского сграффито — кырма, основанная на использовании разноцветной штукатурки. Кырма может быть плоская, когда ячейки резьбы инкрустированы штукатуркой другого цвета, и рельефная, для чего разноцветная штукатурка наносится слоями и затем прорезается. Мягкую по красочной гамме кырму чаще всего используют для украшения айванов, где она хорошо гармонирует с резным узором деревянных колонн и росписью балочного потолка.

В интерьере наряду с резьбой по ганчу широко применялась роспись клеевыми красками по белой штукатурке. Нередко на стенах помещения ритмично чередуются резные и расписные панно. Исполненные яркими чистыми красками букеты цветов, вписанные в стрельчатые обрамления, очень декоративны. Среди зеленых стеблей и листьев симметрично размещены крупные красные и розовые, желтые и оранжевые, синие и фиолетовые цветы. Можно встретить среди росписей и мотивы деревьев — стройного кипариса или раскидистой плакучей ивы. Мелким цветочным узором часто покрыты сталактитовые сводики и тимпаны ниш.

Особой силы полихромия достигает в росписи деревянных балочных или зашитых досками потолков. Обычно росписи эти многоцветны и сочетают различные мотивы растительного (ислими) и геометрического (гирих) узора, образующие фризовые побеги вдоль балок перекрытия, замкнутые, медальонные композиции на небольших плафонах или простой геометрический узор на мелких балочках — васса.

Декоративное убранство интерьера дополняет резьба по дереву. Украшенные резьбой двери и ставни



350. Расписной потолок главного зала во дворце Худояр-хана в Коканде. 60-е — 70-е гг. XIX в.

окон бывают одностворчатые и двустворчатые, часто многофиленчатые. Изящной формы деревянные резные колонны имеют декоративные капители и профилированную подбалку.

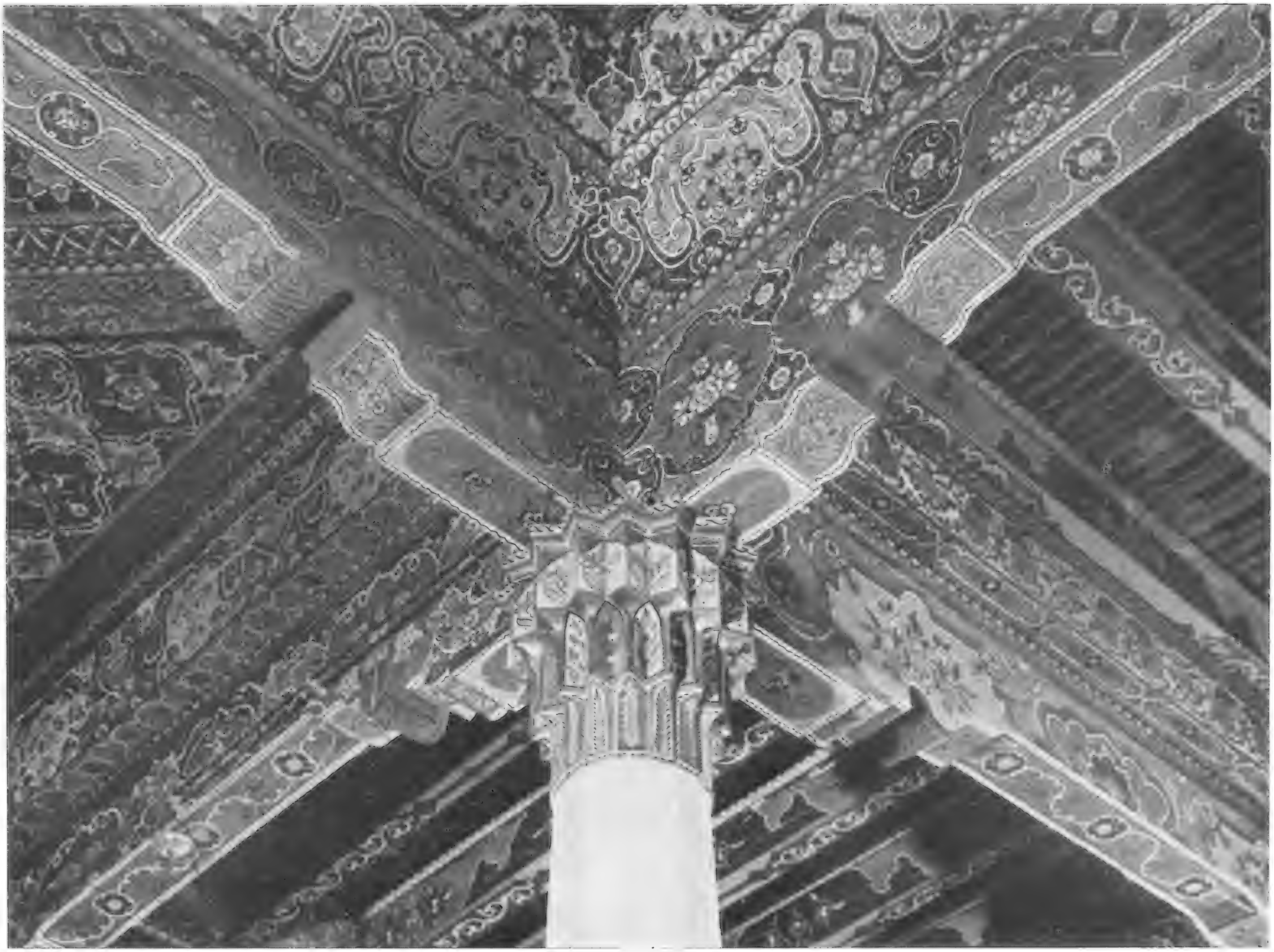
Бухарские мастера резьбы по дереву (славились резчики Вабкента, Гиждувана и других селений), выбирая фон, исполняли плоскостной узор, редко его моделируя. Излюбленным был также прием трехгранно-выемчатой резьбы на полотнищах и на косяках дверей.

Недостаток точно датированных построек затрудняет выявление эволюции стиля бухарского архитектурно-декоративного искусства. Все же можно думать, что в начале XIX века преобладал монохромный декор; на стенах — резные одноцветные панно, на деревянных потолках не только роспись, но и резьба. Яркая декоративная полихромия нарастает, по-видимому, постепенно и достигает апогея во второй половине столетия.

В Коканде монументальных построек XIX века сохранилось немного. Столицу ханства украшала соборная мечеть, построенная около 1800 года. Ее протяженный айван имеет около 100 деревянных колонн, поддерживающих богато расписанный деревянный потолок. Рядом с мечетью возвышается увенчанный фонарем минарет. Своеобразны, особенно по изразцовому декору, ханские усыпальницы: Дахма-и-Шохан, построенная в начале XIX века, и возведенная в 1825 году Модари-хан, сооружение которой связывают с именем жены Омархана, поэтессы Надиры. Разноцветные изразцы, украшающие порталы усыпальниц, яркостью красок и характером мотивов орнамента напоминают узоры узбекских и таджикских тканей.

«Текстильный» характер имеет также изразцовый узор на фасаде дворца Худояр-хана, построенного на рубеже 60-х — 70-х годов, накануне завоевания Кокандского ханства русскими. Здание, приподнятое на высоком цоколе, решено в традиционных формах: входной портал фланкирован с обеих сторон цепочкой стрельчатых ниш и угловыми башенками — гульдаста. Разнообразные по рисунку и яркие по расцветке изразцы исполнил усто Абдулло из селения Риштан,

351. Интерьер дома торговца Масбута в Ура-Тюбе. XIX в.



352. Плафон потолка мечети Сари-Мазар в Ура-Тюбе. XIX в.

которое издавна славилось керамистами. Для строительства и украшения дворца были привлечены и другие мастера: узбеки и таджики из Андижана, Намангана, Ура-Тюбе, Канибадама и других городов ханства. В убранстве дворца они широко использовали приемы народного декоративного искусства. Правда, отделка здания в целом производит впечатление некоторой перегруженности и нарочитой пышности (что, несомненно, сделано по требованию заказчика), но это не лишает интерьер дворца стилистического единства и эстетической выразительности.

Примером может служить убранство главного зала. Поверхность стен, внизу обрамленная майоликовой панелью, декорирована резным ганчевым узором — белым на цветном окрашенном фоне (первоначально краски были клеевые — матовые; в XX веке их подновили маслом). Верх стены украшает сложного профиля карниз, состоящий из чередующихся сталактитовых и расписных фризов. Карниз органично связан с плафоном потолка, представляющим уникальное произведение мастеров — резчиков и живописцев. Балки потолка, положенные так, что они образуют крупные фигуры геометрического узора, а также резные сталактитовые куполки и многоугольные филенки создают богатый по пластике фон, и по нему ковром расстилается роспись из стилизованных растительных мотивов, исполненных белым и золотым по красному, зеленому и синему фону (*илл. 350*).

Как и в Бухаре, в Коканде, Маргелане, Ходженте (ныне Ленинабад), Ура-Тюбе, Исфаре, Канибадаме и других городах и селениях Ферганской долины и прилегающих к ней областей сохранилось много прекрасных памятников таджикского и узбекского народного зодчества.

Это было искусство чрезвычайно высокого уровня, своеобразно развивающее традиции и навыки, выработанные веками, и столь ярко примененные в классических памятниках предшествующих эпох. Большие

группы профессионалов-мастеров, владеющих секретами своего ремесла, передававшегося по наследству от отца к сыну, обычно работали в рамках цеховой организации со своим уставом и обязательством долгого ученичества. Мастера работали в тесном творческом контакте, причем строители-плотники сотрудничали вместе с оформителями-орнаменталистами.

До нас дошло большое количество образцов народного архитектурно-декоративного искусства в жилых домах, мечетях, караван-сараях и других постройках. В каждой местности они имели определенные локальные особенности. Постройки возводились из сырцового кирпича и глины, имели плоскую крышу и открытый айван. Потолки состояли из балочного перекрытия с поперечными брусками — васса, придающими им своеобразную пластичность.

Прекрасный пример декоративной отделки интерьера жилья XIX века представляет мехмон-хона (гостиная) в доме, принадлежавшем торговцу Масбуту (ныне дом Рахматовых) в Ура-Тюбе (*илл. 351*). Высокий потолок комнаты расчленен системой балок и разнообразных по форме щитков. В середине плафона восьмиугольный глубокий купол со сталактитами. Переход от плафона к стене составляют многоступенчатые фризы, перемежающиеся легкой резьбой (шарофа) и жгутиками (морпеч). В узоре росписи фризов применены разнообразные геометрические и растительные мотивы: ленты ислими, крупные шестиугольники с вписанными в них на ярком зеленом или синем фоне пышными цветами и листьями. Стены мехмон-хоны украшены резьбой по ганчу и росписью. Продольная стена разделена большой нишей с ячейками и фестончатыми арками; по бокам — ниши поменьше с резными панно и геометрического узора решетками. На торцовых стенах в нишах — роспись: традиционный мотив куста, вырастающего из вазы, решенный удивительно живописно и свободно.

Щедрость орнаментики мехмон-хоны, контрастность отдельных плоскостей — то строгих по рисунку и цвету, то насыщенных красками и узорами,— гармоничное сочетание пластики и живописи, света и тени, условных мотивов и реальных изображений флоры дополняется старинной посудой, размещенной в нишах, грудами разноцветных одеял, вышивками, тканями, паласами на полу, деревянными резными или инкрустированными сундучками. Эта насыщенность интерьера выражает народную традицию с ее любовным отношением к каждой вещи, каждой детали своего дома, с ее пониманием красоты как необходимости.

Высокий уровень народного декоративного искусства характерен и для убранства многих гузарных (квартальных) культовых зданий. Мечети почти всегда имели деревянные колонны, нередко со сложной, искусной резьбой; открытые айваны, выходящие на северную сторону, связывали интерьеры с окружающим пространством.

Хорошо сохранилась гузарная мечеть Сари-Мазар в Ура-Тюбе. Она имеет двусторонний айван с колоннами, несущими сталактитовые капители. В интерьере богато расписан потолок в контрастной зеленой и красной гамме (роспись конца XIX в., *илл. 352*). Центральный квадрат потолка, как обычно, выделен и приподнят; он опирается на четыре колонны с резными профилированными подбалками. Мастера, исполнявшие росписи, умело сочетали гладкие, одноцветные элементы плафона и узорные, насыщенные ритмами растительных и геометрических фигур. Сложные наборные капители колонн, подобно красочным букетам цветов, создают колористические акценты в местах пересечения балок потолка. Орнаментальная и цветовая насыщенность внутреннего декоративного оформления не производит, однако, впечатления перегруженности и позволяет ясно воспринимать структуру потолка и ритм его членений.

Выдающийся памятник архитектурной росписи — мазар Мавлоно Ишана (Чар Гумбаз) в Ура-Тюбе (*илл. 353*). Он невелик по размерам, имеет небольшой айван и одну колонну внутри с изящной наборной капителью. На колонну опирается перекрытие из четырех деревянных каркасных ребристых куполов, обильно украшенных орнаментальной росписью, выполненной ходжентскими мастерами усто Максудом и усто Мирмансуром на рубеже XIX и XX веков. Каждый из куполов имеет сложный декор, а периметр помещения при переходе от потолка к стенкам окаймляет широкий фриз. Особенность росписи мазара Мавлоно Ишана — обилие надписей, включенных в узор. В этом можно видеть традицию, идущую от монументальной культовой архитектуры предшествующих столетий. Наряду со словом «аллах» и именами четырех первых халифов надписи содержат также суфийские стихи. Декор отличается яркостью, контрастностью цветов и обилием позолоты; надписи, исполненные белой краской разнообразными почерками (куфи, насталик, насх), четко выделяются на синем, красном, зеленом фонах. Росписи мазара Мавлоно Ишана стоят несколько особняком от чисто народного течения среднеазиатского декоративного искусства; стилизация растительных форм в них достигает почти полной отвлеченности.

В сельской местности — в кишлаках открытые айваны мечетей, выходящие нередко на оживленные улицы и доступные для постоянного обозрения так же, как и в городах, были зачастую объектом любовной заботы местных художников. Расписные айваны зеравшанских мечетей в Урметане, Дардаре, Дархе, Верхнем Дальене были необходимым слагаемым эстетического облика селений.

Мечеть кишлака Дарх особенно примечательна своим открытым айваном с решетками, как бы возвышающимся на специальном подиуме, которым является естественный рельеф местности. Вокруг нее по обе стороны проезжей дороги расположились плоские крыши домов, которые жмутся к центру кишлака, окружая его плотным кольцом, будто собираясь под сень величественного здания. Могучие горы Зеравшанского хребта, постоянно меняющие в зависимости от времени года и освещения окраску, не подавляют постройки своими масштабами, а создают естественный фон, подчеркивающий единство человека и природы. Сложная резьба стройных колонн, переливчатая живопись плафона и переменчивая светотень айвана оставляют незабываемое впечатление чарующего, мягкого движения красок и объемов.

Многие мечети не обладают таким прекрасным местоположением и обозримостью. Но и в том случае, когда внешний вид мечети прост и ничем не примечателен, она поражает воображение при входе под сень

353. Роспись купола мазара Мавлоно Ишана в Ура-Тюбе. XIX в.

ее колонн тишиной и полумраком внутреннего пространства, рождая чувство торжественности и благоговения. Даже если плафон несет скупую и несложную окраску, его ребристая поверхность, простота геометрических членений, устойчивость, почти монотонность сетки колонн создают атмосферу спокойствия, умиротворенности. Простые яркие краски вассы направляют взор зрителя к центральной части плафона, подготовляя его внимание к восприятию центрального звена, где сложная, многокрасочная поэма вариаций орнамента начинает звучать еще выразительнее.

В горных районах жилые дома и мечети проще и беднее по архитектурному убранству. Но и там нередко встречаются замечательные резные украшения — подбалки, двери, капители и базы колонн. Удивительное понимание законов восприятия в лучших произведениях народного зодчества придает даже не расписанным узорным поверхностям стен и плафона эстетическую активность, построенную на принципе контраста.

Таким образом, декоративность в народном зодчестве Средней Азии отнюдь не сводится к одной лишь орнаментальности; как средства художественной выразительности умело используются и конструкции, и экстерьер двора, и различные, самые неожиданные соотношения с окружающим пространством.

Роспись по дереву и резьба по ганчу — замечательные страницы в народном искусстве таджиков и узбеков. До нас дошло, к сожалению, сравнительно немного образцов начала XIX века. Роспись по дереву, исполненная яичными красками, и резьба по ганчу плохо переносят сырость и быстро разрушаются.

Таджикско-узбекская архитектурно-декоративная школа народного искусства была в основном орнаментальной. Причем архитектурная орнаментика XIX века в ее народном русле представляется менее традиционной и канонизированной, чем поздне-феодальный архитектурный орнамент крупных монументальных построек Средней Азии XVII—XVIII веков. Широко применялись классические орнаменты средневекового

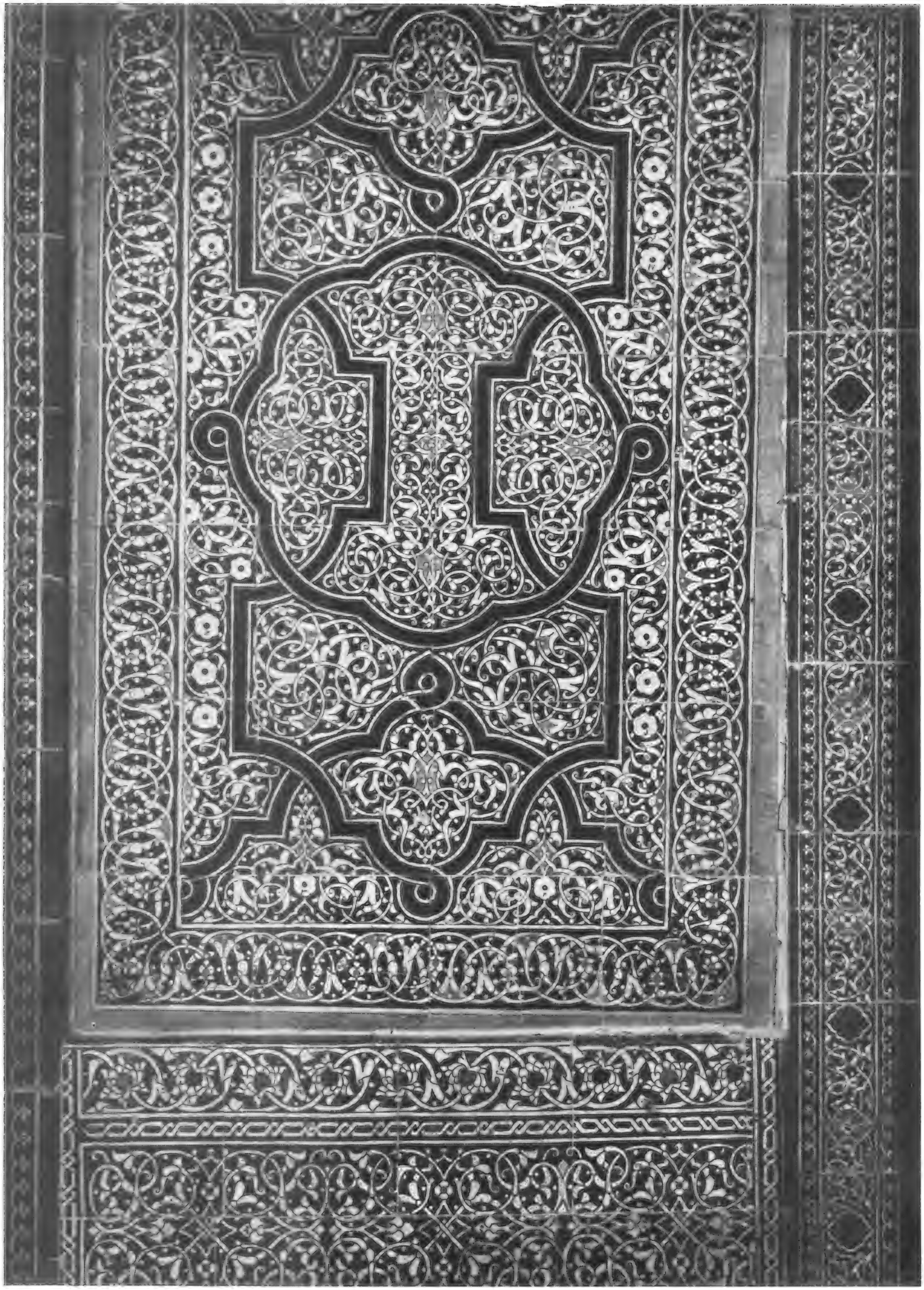
354. Айван Курныш-хона (аудиенц-зал) в Куня-арке. Хива. 1804—1806 гг.

355. Хива. Общий вид Ичан-калы

искусства: гирих и ислими. Однако народные мастера смело и свободно пополняли традиционный узор вариантами растительных форм, взятых непосредственно из окружающей их природы. Известны десятки цветов и злаков, которые включали орнаменталисты в свои росписи. Интересным образцом подобного искусства являются мечети горного Зеравшана, расписанные в середине и второй половине XIX века, по-видимому, ура-тюбинскими мастерами. Встречаются образцы росписей середины XIX века и даже более раннего периода. Они отличаются тяготением к кораллово-красному и темно-синему цветам, сравнительной скупостью стилизованного растительного узора. Гамма росписи, основанная на контрастах дополнительных цветов, на протяжении XIX века постепенно видоизменялась в сторону большей яркости и полихромии. В богатых домах применялись обильная позолота, лепка, кундаль [92], инкрустация и резьба балок.

Народный архитектурный орнамент, будучи в основном растительным, постоянно обогащался новыми формами. Наряду с классическими формами, общими для всего мусульманского мира, в локальных его школах много свежего и оригинального. Примечательно в росписи и резьбе обилие эпиграфики, исполненной каллиграфической вязью арабского алфавита, умелое сочетание ее с орнаментом. Наряду со стилизованными изображениями кустов граната, ивы встречаются местные виды флоры, изображения предметов обихода и живых существ. Так, на стенах ходжентского дома начала века были нарисованы обезьяна, попугай, барс и верблюд. Вместе с тем стилизация и унификация отдельных элементов порою заходит настолько далеко, что реальный прообраз невозможно угадать. Здесь творчество орнаменталистов не столько питается непосредственными впечатлениями от натуры, сколько идет по линии сложной переработки отдельных привычных слагаемых растительного и геометрического орнамента. Они образуют порою почти совершенную по красоте и отработанности линий композицию, умело вписанную в определенную плоскость. Таковы, например, панно на резных ходжентских и ура-тюбинских дверях, резьба по ганчу на стенах старых домов, наконец, чудесные в своей слаженности и яркой цветовой выразительности рисунки на плафонах исфаринских домов начала XIX века.

Рассмотренные примеры не исчерпывают локального многообразия таджикского и узбекского народного зодчества XIX века. Местными чертами обладало в это время зодчество и декоративное искусство Самарканда, хотя в целом оно близко бухарскому. Особо



356. Майоликовое панно. Гаремный двор дворца Таш-хаули в Хиве. 30-е гг. XIX в.

357. Майоликовая облицовка стен во дворце Таш-хаули в Хиве. 30-е гг. XIX в.

358. Колонна деревянная резная во дворце Таш-хаули в Хиве. 30-е гг. XIX в.

следует отметить оригинальные по планировке и архитектурным деталям, обнесенные высокой глинобитной стеной пригородные усадьбы Самарканда, включающие жилые и хозяйственные постройки, сады, огороды и хауз для воды. Декоративная резьба, состоящая из вертикальных и наклонных полос, а также узорных розеток, придает поверхности стен и укрепляющих их башенок пластическую выразительность и подчеркивает ритм архитектурных членений.

Свои особенности имела народная архитектура Шахрисябза, Карши и ряда других городов. В XIX веке росло значение Ташкента, где тип жилого дома тяготел к ферганскому, но развивался самостоятельно.

Значительным своеобразием обладала архитектура Хорезма, и особенно столичной Хивы, которая почти весь XIX век была центром интенсивной архитектурной деятельности. Старая часть Хивы состоит из цитадели (арка) и прямоугольного в плане внутреннего города (Ичан-кала), окруженного глинобитной крепостной стеной с башнями и четырьмя воротами. В течение XIX века Ичан-калу украсило много монументальных сооружений, воздвигнутых по преимуществу вдоль основной проезжей улицы, пересекающей город с востока на запад *(илл. 355)*.

В качестве примера застройки, характерной для Хивы, рассмотрим комплекс зданий, сложившийся у городских ворот Палван-Дарваза. В начале века к воротам снаружи городской стены пристроили длинный крытый куполами проезд, предназначенный для торговли импортными товарами. Внутри города, напротив медресе Ходжамбердыбия, по принципу кош (построек по сторонам площади, обращенных фасадами друг к другу) возвели здание медресе Кутлуг-Мурад-инак.

В 30-х годах во время правления Аллакули-хана был построен примкнувший к ансамблю с севера большой дворцовый комплекс Таш-хаули. Напротив дворца, сломав часть городской стены, поставили караван-сарай, а немного времени спустя вдоль его фасада соорудили тим — длинное рыночное помещение, покрытое двумя рядами куполов. Реконструкцию всего комплекса завершило возведение медресе Аллакули-хана на месте разобранного и частично включенного в новое здание медресе Ходжамбердыбия. Несмотря на разновременность и разнохарактерность зданий, построенных у восточных ворот города, зодчие 30-х годов, проявив незаурядное мастерство, создали целостный архитектурный ансамбль. Свободно интерпретируя древние градостроительные традиции, они избегли сухости, обычно свойственной в это время архитектуре мусульманского Востока. Объемно-пространственная композиция у ворот Палван-Дарваза, рассчитанная на восприятие с разных видовых точек, привлекает богатством архитектурных форм и их гармоничным сочетанием.

Принцип живописного объединения традиционных по облику монументальных построек прослеживается и в остальной застройке Ичан-калы. На противоположном конце города у западных ворот архитектурный ансамбль состоит из цитадели с дворцом Куня-арк *(илл. 354)* и расположенных с другой стороны площади воздвигнутых в середине XIX века медресе Мухаммед Амин-хана и самого грандиозного в Средней Азии минарета (14,2 м в диаметре у основания), оставшегося недостроенным. В центре Ичан-калы находится Джума-мечеть, построенная в XVIII столетии (см. т. 4); из-за ее большой плоской крыши виден голубой купол мавзолея Пахлаван-Махмуда.

Архитектурные массы дворцов и зданий медресе, над стенами которых высятся украшенные майоликой величественные порталы (пештаки), купола мавзолеев, мечетей, караван-сараев и торговых зданий, а также утончающиеся кверху высокие минареты определяют специфический архитектурный облик старой части Хивы.

Из дворцов наиболее интересен Таш-хаули. Снаружи он окружен высокими глухими стенами, кое-где прорезанными воротами, немногочисленными дверями и несколькими окнами во втором этаже. Внутри жилые и служебные комнаты, соединенные коридорами, контрастируют с ярко освещенными и богато украшенными внутренними дворами, окруженными айванами, плоские кровли которых поддерживают деревянные резные колонны. Стены во дворах и айваны, словно коврами, покрыты расписной полихромной майоликой *(илл. 356, 357)*.

359. Дверь деревянная резная из мечети Мусляхиддина в Ленинабаде. XIX в.

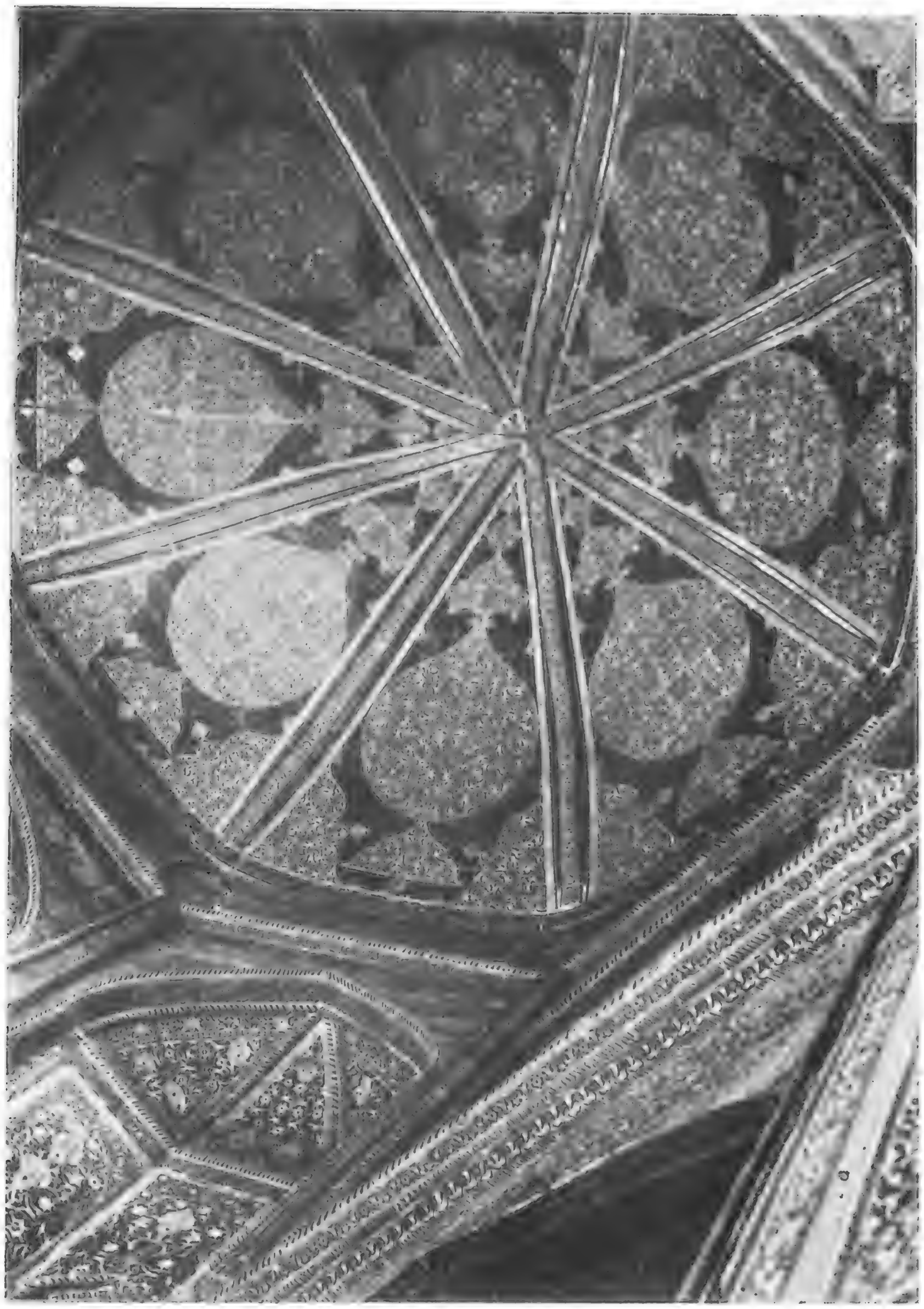
360. Дверь деревянная резная. Хива. Конец XVIII—XIX вв.

Хивинская майолика — это оригинальное явление в истории среднеазиатской архитектурной декорации. В отличие от полихромии мозаичного убранства XIV—XV веков и подражавших ему бухарских расписных плиток XVI—XVIII столетий колорит хивинской майолики ограничен тремя-четырьмя красками. Сочный арабесковый белый узор, обведенный четким черным контуром, контрастно выделяется на глубокого тона ультрамариново-синем фоне. Иногда в узор вкраплены бирюзово-зеленые пятна, оживляющие красочную гамму, но не нарушающие ее строгой гармонии. Холодная гамма красок не лишает, однако, хивинские облицовки специфической декоративной нарядности и пластической выразительности. Особенно хороша хивинская майолика, освещенная ярким солнцем, лучи которого вызывают блеск и мерцание красок.

Хивинский гирих — это разнообразные многоугольники и звезды, образованные переплетением синих с белой обводкой лент. Среди мотивов, излюбленных хивинскими мастерами, нередки сложные фигурные медальоны и картуши, составленные из отрезков прямых, полукруглых или дугообразных линий. Симметричные геометрические фигуры образуют непрерывную орнаментальную вязь или объединены в центрические композиции.

Традиционный для Хорезма характер имеет ислими. Его основу образует вьющийся спиралью белый с тонким черным контуром стебель, который, раздваиваясь, создает новые пересекающиеся в своем движении спирали. На стеблях и между ними размещены розетки и бутоны цветов, листья, круглые точки-ягоды. Характерны двойные с загнутыми концами листы на местах раздвоения стебля.

В различной ширины фризах и бордюрах, обрамляющих орнаментальные панно, раппорт ислими повторяется лишь в одном направлении. Для заполнения прямоугольных и квадратных панно применяются открытые композиции, узор которых равномерно развивается во все стороны. При этом центр каждого раппорта обычно отмечен розеткой — мотивом распустившегося цветка. Нередки также замкнутые композиции, вписанные в контур фигурного медальона.



361. Майоликовый купол главного зала мавзолея Пахлаван-Махмуда в Хиве. 1825 г.

В зависимости от формы медальоны называются: мадохиль, бодом, турундж и т. д. Часто (особенно в узоре больших панно) ислими и гирих совмещены в одной композиции. В таких случаях либо в ячейки геометрического узора включены замкнутые композиции ислими, либо гирих как бы наложен на открытую композицию ислими.

Майоликовый декор, в какой-то мере созвучный с узором народных текстильных набоек, обычно подчеркивает гладь и монолитность стены. В его композиции выделены невысокая панель внизу, карниз под потолком айвана и иногда фриз на середине высоты стены. Основную же ее гладь покрывают прямоугольные и квадратные, похожие на большие узорные ковры орнаментальные панно, расположенные свободно, далеко не всегда симметрично. Лишь в редких случаях лента узора образует кольцо или вьется по спирали, подчеркивая полукруглую форму пилона либо другой крупной архитектурной детали.

Орнаментальную симфонию, которая встречает посетителя во дворе каждого дворца, дополняет резьба по дереву и камню. Резной узор исполнялся в два-три плана и слегка моделировался продольными желобками, штрихами, скруглением контура. Композицию определял высокий рельеф гириха; для ислими отводились второй и третий планы. Резной узор деревянных дверей разнообразен *(илл. 359, 360)*. Он может заполнять все полотнище двери крупным медальоном и прямоугольным бордюром. Нередко орнамент скомпонован в трех прямоугольных филенках. Если филенок много, то само их расположение образует крупный геометрический мотив. В декоративную отделку двери входят бронзовые детали: ряд гвоздей с большими круглыми шляпками, покрытыми гравированным орнаментом, а также кольца и узорной формы пластины.

Хивинская деревянная резная колонна, как и в других районах Средней Азии, имеет квадратную в плане, суживающуюся вверх по вогнутой кривой высокую базу и стройный ствол. Основание ствола шаровидной формы (кузачи) соединяется с базой цилиндрической шейкой. Хивинские колонны отличаются богатой, пластически тонкой, подчас виртуозной резьбой. В нижней части ствола и на базе узор скомпонован в медальоны и небольшие панно с бордюрами, вверху, иногда почти до капители,— образует различной ширины орнаментальные фризы. В Таш-хаули базы колонн исполнены из мрамора и завершаются капителями в форме раструба, покрытого ячейками сталактитов. На капитель опирается подбалка с профилированными концами. Колонна — ее стройный силуэт и резной орнамент — обогащает архитектуру и декор айвана *(илл. 358)*. Этой цели служат и красочные росписи деревянных плафонов потолка. В их узоре наряду с гирихом и ислими можно встретить надписи арабским шрифтом. Теплые желтовато-красные тона росписи и резьбы по дереву, контрастируя с холодной красочной гаммой майолики, придают живописность декору айванов.

Своеобразен декор некоторых айванов во втором этаже Таш-хаули. Потолки расписаны прямо по балкам крупными цветочными мотивами красной и белой красками с черными штрихами и точками. На стенах вместо майолик росписи по штукатурке, изображающие цветущий сад, густо покрытые плодами и листьями деревья. В отличие от других районов Средней Азии, где растительные мотивы декоративных панно обычно стилизованы и строго симметричны, росписи в Таш-хаули исполнены без обрамлений, в свободной живописной композиции. Эта манера, встречающаяся в некоторых других старых зданиях города (см. т. 4), по-видимому, характерна для Хивы. Типичны и своеобразные стенные шкафчики, полки которых закрыты ганчевыми с резным узором плитками. На полках расставляли сосуды из меди, керамику и другую утварь. В некоторых помещениях Таш-хаули, а также в приемном зале дворца Куня-арк стены декорированы резными ганчевыми панно, иногда окрашенными яркими красками. Насыщенные орнаментальными узорами интерьеры Таш-хаули представляют прекрасные примеры типичного для Средней Азии XIX века синтеза декоративного искусства и архитектуры.

Другой выдающийся памятник монументального зодчества Хивы, мавзолей популярного борца и поэта Пахлаван-Махмуда, превращенный в усыпальницу хивинских ханов, особенно известен превосходной майоликой, которой в 1825 году украсили его стены и своды.

Создав огромный майоликовый ковер (особенно в главном, очень высоком помещении), мастера-орнаменталисты мудро рассчитали «пороги восприятия» узора. Стены до яруса тромпов словно затканы белым кружевом ислими. В подкупольной части узор скомпонован в стрельчатых арках, и его крупные фигуры отмечены желтым и голубым. На самом же верху, в чаше купола, разделенной на сегменты, расположены восемь крупных белых медальонов, выделяющихся на звучном синем фоне *(илл. 361)*. В сумеречном освещении мавзолея слабое мерцание красок придает орнаментальному декору особую эмоциональную выразительность.

Для современника, художественный вкус которого был воспитан на средневековых канонах, искусство орнамента обладало большой поэтической правдой. Об этом напоминает одна из надписей, вкомпонованных в узор мавзолея:

О, вкушающий от мудрости предопределения,
Любуйся изображением этих цветов.
Розовый куст, на куст роз этого орнамента
Раскрой глаза, чтобы взять с него пример.

На одной из плиток указано имя мастера — Абдулла. По-видимому, за свое виртуозное мастерство он получил прозвище Джин. Абдулла Джин принимал также участие в украшении майоликой дворцов Хивы. Известны имена и других хивинских керамистов того времени: Нур Мухаммед ибн Каляндар и Мухаммед Нияз ибн Абд-ал-Джабар.

В хивинских медресе декор выделяет портал входа. Его прямоугольное очертание повторяют полосы коранических текстов; кружево хивинского ислими заполняет тимпан арки, а в ее своде мощный красочный аккорд создает синий цвет, служащий фоном для белых орнаментальных медальонов. Красочными пятнами на фасаде звучат также цепочки майоликовых тимпанов лоджий и верхушки угловых башен (гульдаста). В отличие от декора интерьера дворцов на фасадах медресе холодная сине-белая гамма майолики сочетается с теплым охристо-желтым тоном кирпичной кладки стен. Это контрастное сочетание холодной и теплой гаммы характеризует колорит монументального зодчества Хивы в целом. Вместе с тем архитектура Ичан-калы гармонично связывается с жилыми кварталами внешнего города — Дишан-калы, с его живописно разбросанными среди зелени глинобитными постройками.

Жилые дома Хивы, как и в других среднеазиатских городах, представляют каркасные постройки, архитектурная композиция которых состоит из комнат, внутренних двориков и террас-айванов. Во дворе хивинского жилого дома айванов обычно два: высокий, обращенный к северу, и напротив него — низкий, что обусловлено особенностями климата. Иногда айваны так сближены, что дворик становится крытым. Основным украшением айванов служат резные деревянные колонны и двери. В отличие от дворцовых, колонны в народных жилых домах имеют деревянные базы, не так богато орнаментированы и редко увенчаны капителями, хотя завершающие их резные подбалки, как правило, отличаются разнообразием и изяществом профиля. На стенах изредка встречаются резные ганчевые полки. На улицу дома обращены глухими стенами. Однако иногда над резной входной дверью вмонтирован деревянный карниз с орнаментированными консолями и фигурными подбалками.

362. Мавзолей Ергали в Казахстане. Начало XIX в.

В сельских местностях Хорезма господствовали не кишлачные, а хуторские поселения. Внешний облик усадьбы-хаули хранил черты средневекового укрепления: толстые стены, сложенные из пахсы (битой глины) и укрепленные снаружи башенками-контрфорсами по углам и по сторонам массивных ворот. Наряду с усадьбой-хаули в Хорезме бытовал кочевой тип жилища — юрта, сборный остов которой покрывали кошмой, а интерьер украшали коврами и вышивкой. О живучести кочевых традиций в среде господствовавшего класса свидетельствует то, что юрту ставили во дворе хивинского дворца, и сидя около нее хан принимал иноземных послов.

Близки к хорезмским жилые усадьбы-хаули приамударьинских туркмен. Их планировка, делившая усадьбу на «чистый» и скотный дворы, соответствовала укладу жизни, сочетавшему земледелие и скотоводство. Вокруг дворов располагались служебные постройки и жилые помещения с колонными айванами. Архитектура окружавших усадьбу глинобитных стен, предназначенных в те неспокойные времена для обороны, говорит о древних строительных и художественных

363. Платье женское золотошвейное с мотивом «маджнун-гуль» в узоре. XIX в.

традициях. Блоки глины выложены ровными рядами и украшены вертикальными каннелюрами или рядами наклонных, иногда пересекающихся и образующих сетку штрихов; нередко на поверхности стены фигурным штампом оттиснуты орнаментальные розетки и звезды. Башни-контрфорсы расположены симметрично по отношению к входу в усадьбу; верх стены завершают зубцы, часто лишь прочерченные на глине. Над воротами обычно укреплен резной деревянный карниз.

В комплекс некоторых приамударьинских усадеб включены своеобразные купольные постройки — куммез с круглым помещением внутри, предназначенные для традиционных встреч стариков, которые собирались для бесед вокруг очага.

О древних строительных традициях свидетельствуют и жилища в Прикопетдагском районе. В архитектуре здесь также важную роль играли айваны, композиционно связывающие жилые помещения с пространством внутреннего двора. Сохранившиеся в некоторых старых домах деревянные колонны айванов имеют волютообразные капители, восходящие к очень древним прототипам.

В селениях оседлых туркмен и небольших, пришедших в XIX веке в упадок городах строились мечети, медресе, мавзолеи и караван-сараи, архитектура которых, как правило, не представляет художественной ценности. Лишь в некоторых общественного назначения постройках видно стремление творчески использовать традиционные строительные приемы, обогатить их элементами народного зодчества и архитектурного декора. Такие тенденции можно наблюдать в архитектуре построенного в XVIII—XIX веках ансамбля Талхатан, состоящего из мечети, минарета, медресе и караван-сарая, комплекса культовых зданий Исмамут-ата, начатом в XVIII и законченном лишь в XX столетии, в формах и декоре мавзолея Бабаджан в Багире.

Некоторое оживление городов, пришедших в упадок в XVII—XVIII столетиях, а также городского строительства наблюдается в XIX веке в Киргизии и особенно в Казахстане.

Присоединение Казахстана к России способствовало восстановлению некоторых старых городов, таких, как Аулие-ата (ныне город Джамбул) на месте древнего Тараза, города Туркестана (средневекового Яссы) и другие. Для XIX века характерно также возведение крепостей для русских войсковых частей и войск Кокандского ханства. В начале столетия возникла крепость Ак-мечеть (ныне город Кзыл-орда); в середине XIX века — город Верный (ныне Алма-Ата) на месте средневековой Алматы, крепость Ак-Тюбе (ныне город Актюбинск), а также ряд кокандских крепостей в местах расселения киргизов. Многие из крепостных поселений постепенно превратились в города, обрастая слободами с гражданским — ремесленным и торговым — населением. Интенсивное развитие этих, как и ряда других новых городов, относится к концу XIX — началу XX века и будет рассмотрено в следующем томе настоящего издания.

Характерные памятники народного зодчества представляют собой кирпичные и каменные мавзолеи над могилами почитаемых лиц, возведенные в XIX веке на территории, заселенной казахами и киргизами[93]. Архитектура мавзолеев воспроизводит традиционные формы портально-купольных или центрических построек. Так, например, мавзолей Жуздень (Карагандинская область), построенный в середине столетия мастером С. Еламановым, воспроизводит формы и декор мавзолея Алаша-хана (XIII в.): кубическая постройка увенчана сферическим куполом; главный фасад подчеркнут большим прямоугольным порталом со стрельчатой аркой. Стены мавзолея снаружи украшены рельефным узором из кирпича.

Однако в большинстве казахских мавзолеев XIX века классические традиции средневековой культовой архитектуры приобрели своеобразные черты народного зодчества. В этом отношении характерен оригинальный по архитектуре мавзолей Ергали начала века. Сложенная из камня постройка имеет форму шестигранника, увенчанного слегка заостренным шлемовидным куполом. По своему объемно-пространственному решению и декоративным деталям мавзолей Ергали напоминает юрту кочевников *(илл. 362)*. Его стены покоятся на низком цоколе без фундамента и слегка наклонены внутрь. Замковый камень входного проема, покрытый рельефной надписью, имеет вырез, похожий на слегка раздвинутый завес двери юрты. Над входом — парапет с богатым рельефным геометрическим узором. Остальные грани мавзолея имеют дугообразное, повышающееся к углам завершение. Вместе с тем

монументальность здания подчеркивает кладка стен мавзолея, выполненная чередующимися широкими и узкими хорошо пригнанными гладкими камнями. Ряды каменной кладки ясно обозначены и на поверхности купола, вершина которого увенчана большим фигурным шпилем. Близка к архитектуре мавзолея Ергали по своей объемно-пространственной характеристике архитектура мавзолея Бисембая (1814).

К первой половине XIX века относятся некоторые мавзолеи некрополя Камыспай. Многие из них имеют прекрасную по рисунку резьбу по каменной облицовке фасадов. В узоре преобладают растительные мотивы и символические изображения в виде круга. Встречаются в казахских степях и отдельно стоящие мавзолеи, как правило, сооруженные на возвышенных местах. Примером может служить мавзолей Джубана на вершине холма близ гор Иман-кара. Несмотря на небольшие размеры, постройка производит впечатление величия и монументальности благодаря хорошо найденным пропорциям кубического объема, шлемовидного купола и венчающего его шпиля. Фасады постройки украшены орнаментом, выполненным резьбой и краской. Орнаментальный рельефный узор, голубая, кремовая и черная краски сохранились на куполе и внутри мавзолея. Оформление интерьера в основных чертах воспроизводит убранство богатой юрты.

Небольшие, простые по объемам портально-купольные и центрические мавзолеи-гумбезы, сложенные большей частью из обожженного или сырцового кирпича, сооружались в XIX веке руками киргизских мастеров. Иногда они использовали традиционные формы. Так, мавзолей Боро-Теряк (близ селения Ключевка), построенный в конце XVIII — начале XIX века, имел развитый портал и по архитектурной композиции напоминал мавзолей Манаса (см. т. 3). Мавзолеи и другие надгробные сооружения XIX века образуют живописные группы на кладбищах Тянь-Шаня, на берегах Иссык-Куля, в Чуйской и Таласской долинах. Часто они украшены росписью и фигурной кладкой. Роспись хорошо сохранилась в гумбезах Таласской долины. Здесь на внутренних оштукатуренных и побеленных стенах мавзолеев можно встретить нанесенные природными минеральными красками красного, синего, желтого, зеленого цветов наряду с орнаментальными мотивами, изображения отдельных фигур животных — лошадей, верблюдов, баранов, козлов, а также посуды, одежды, оружия и т. п. Встречаются и сюжетные композиции со сценами перекочевок, охоты и военных столкновений, выполненные плоскостно, без перспективы. Все эти изображения связаны, по-видимому, с древнейшими анимистическими представлениями, с обычаями захоронения вместе с умершими предметов домашнего обихода. В Центральном Тянь-Шане стены гумбезов украшались резьбой по глине.

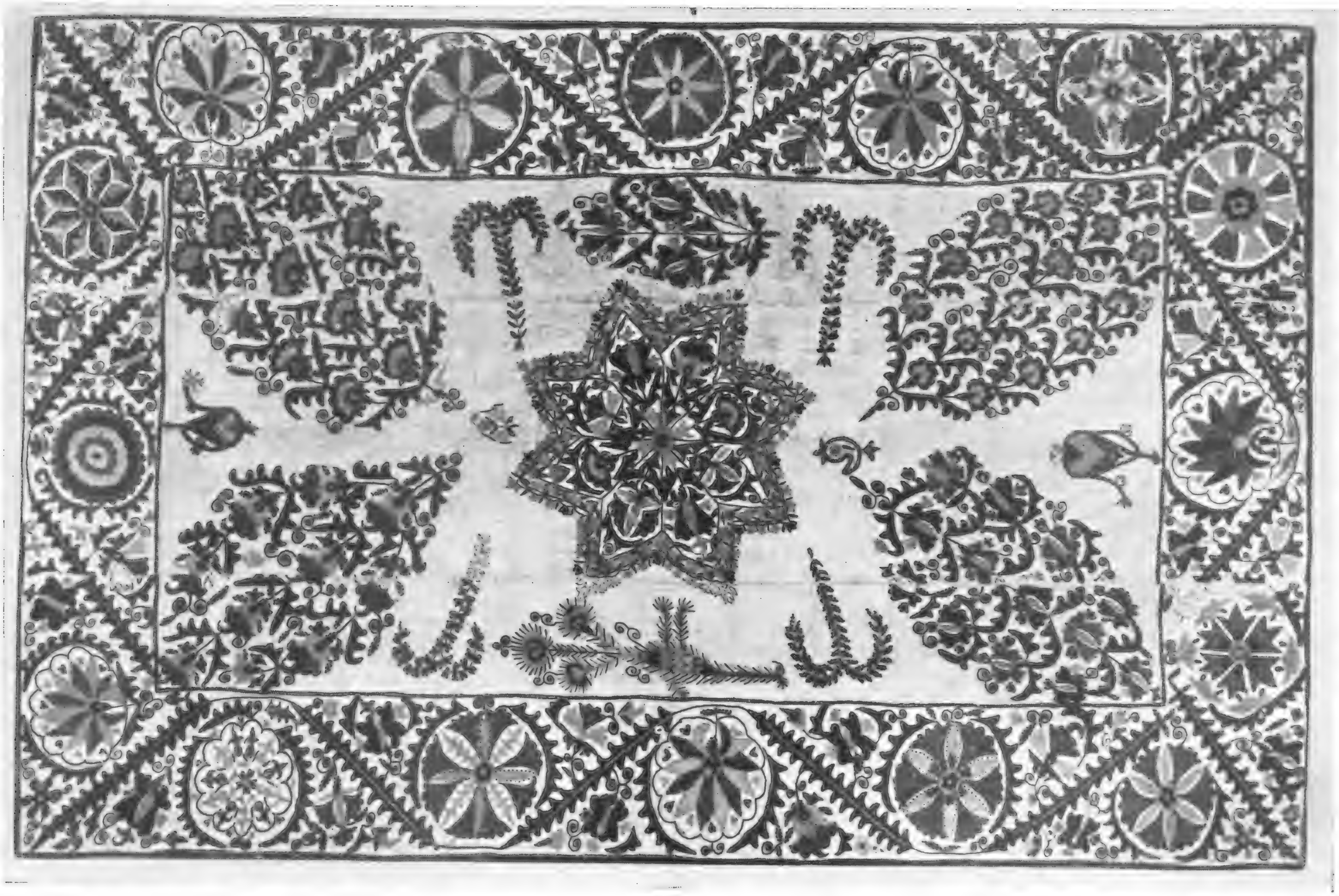
Мавзолеи и их художественное убранство характеризуют лишь одну грань архитектуры кочевых народов Средней Азии и Казахстана в XIX веке. Основным жильем кочевников была юрта, которая разбиралась и перевозилась на новое место при перекочевке. По своему силуэту и некоторым деталям юрты не одинаковы у разных кочевых народов и даже в отдельных районах их проживания, но конструкция постройки в общем повсеместно одна. Основу деревянного остова юрты составляют складные решетчатые стенки, придающие сооружению круглую форму, и деревянные жерди, образующие сферическую по абрису куполообразную крышу. Собранный, скрепленный ободом из гнутых стволов дерева, остов юрты покрывали войлоком и циновками.

364. Шойи — ткань бухарская. XIX в.

С художественным убранством юрты, особенно интерьера, связаны многие виды бытового декоративно-прикладного искусства кочевых народов.

Декоративно-прикладное искусство — самая яркая страница в художественной культуре народов Средней Азии и Казахстана XIX века. Здесь продолжали жить древние самобытные художественные традиции, и вместе с тем это искусство постоянно оживляла нерасторжимая связь с повседневным бытом, с многообразием эстетических вкусов и представлений народов. В бытовом декоративном искусстве выработанные веками традиционные каноны свободно трансформировались, порождали разнообразие региональных видов и художественных форм.

В столицах среднеазиатских ханств, крупных городах и окружавших их селениях процветали художественные ремесла. Подобно строителям и мастерам архитектурного декора, чеканщики, ткачи, гончары, ювелиры и ремесленники других специальностей селились целыми кварталами и составляли подчас сильные



365. Такияпуш — покрывало, вышивка нуратинская. Вторая половина XIX в.

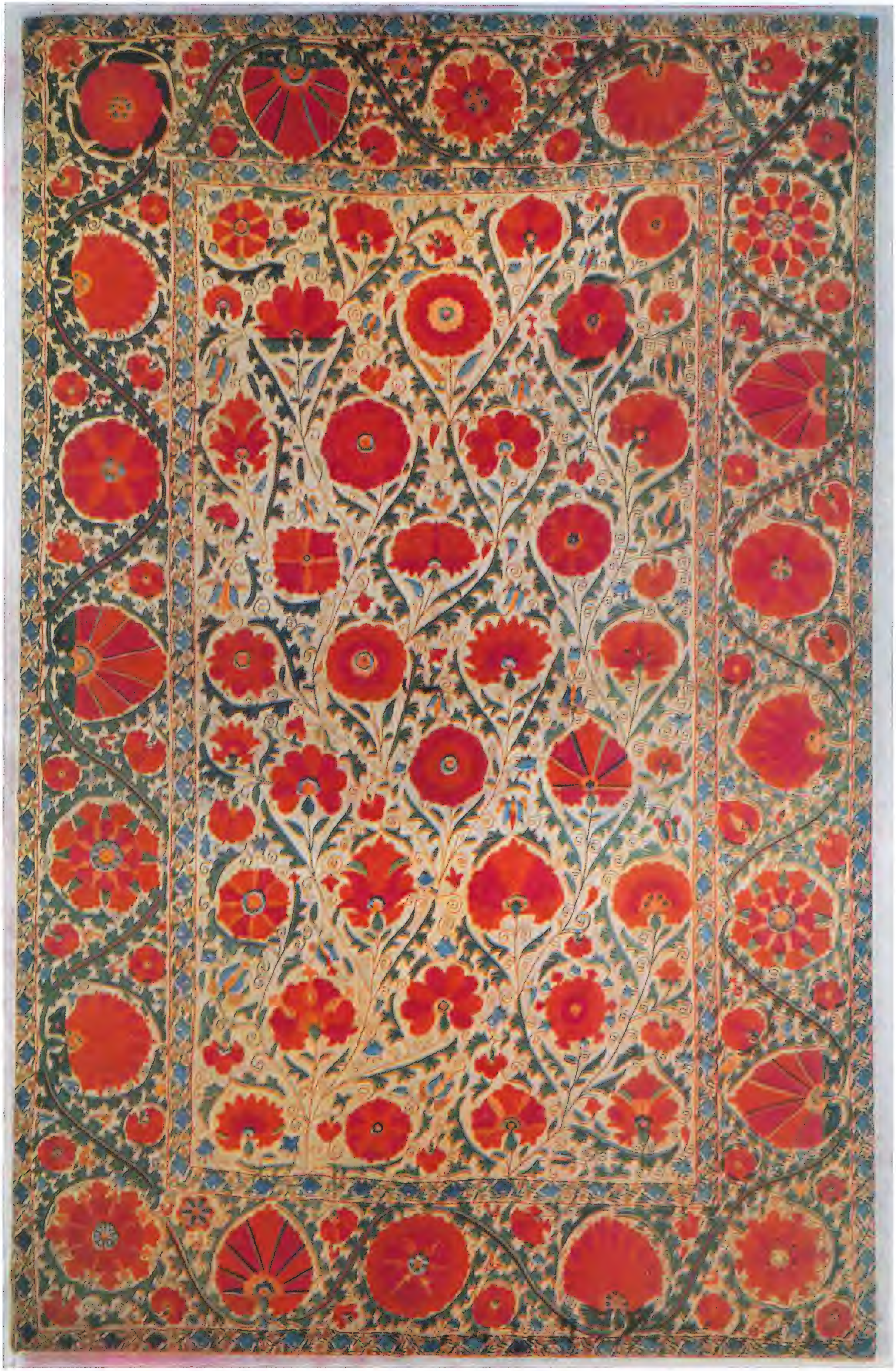
цеховые организации. Руками узбекских и таджикских ремесленников в XIX веке было создано много высоких по своим художественным достоинствам произведений прикладного искусства.

Замечательными декоративными качествами — яркостью красок и мастерством узора — отличаются текстильные художественные изделия. Производство тканей было одним из наиболее организованных видов художественного ремесла в Средней Азии. Здесь издавна занимались выработкой шелковой и бумажной пряжи. В крупных городах господствовало мануфактурное производство со значительным разделением труда.

В Бухаре и Маргелане (близ Коканда) изготовляли дорогие бархатные (бахмаль) и шелковые (шойи, атлас, ханатлас) ткани, предназначавшиеся для знати и богатых людей *(илл. 364)*. Широко было распространено повсюду, в частности в горных районах, производство более дешевых полушелковых, пуховых, и особенно бумажных тканей. Излюбленным видом ткани была неплотная бумажная материя — карбос белого и желтоватого цветов. Хлопчатобумажная ткань — алоча имела сравнительно несложный рисунок в полоску, черный, синий, фиолетовый, зеленый, желтый цвета в различных комбинациях.

Наряду с расцветкой в полоску очень популярными были узоры, исполненные приемом абрбанди. Абровый узор создавался в процессе тканья способом окраски отдельных участков основы путем резервации (перевязки) остальных. Для нанесения другого цвета резервировались уже окрашенные места и те, которые предназначались для окраски в третий и следующий цвета. Состоящий из различных, подчас причудливо геометризованных фигур, абровый узор имеет расплывчатый, как бы размытый контур. Чистые и мягкие по тону краски (красная и синяя, желтая и зеленая) контрастны. Нередко, однако, мастер, накладывая их одну на другую, создавал на границах рисунка дополнительный переходный цвет, придавая узору особую декоративную живописность. Иногда абровая ткань окрашена двумя красками, но нередко она многоцветна.

Из бумажных тканей особо следует отметить интересную ткань с абровым рисунком синего, белого и красного цветов — ялангадаврон. Из полушелковых тканей наиболее распространены были адрас и



366. Сузани бухарское. Вторая половина XIX в.

367. Сузани ура-тюбинское. XIX в. Фрагмент

бекасаб, которых в одном Ходженте изготовляли свыше 10 видов; заказы на них заранее поступали из разных районов.

Особенно хорош был бекасаб — полушелковая полосатая ткань с муаром, основа которой делалась из тонкой шелковой пряжи. Многие ткачи того времени ткали бекасабы собственного изобретения с очень большим количеством нитей основы; тканям этим присваивалось имя мастера, например «бекасаби Шамси Қодыри» — по имени усто Қодыра. Разновидности бекасабов строились на сочетании полос различной ширины и чередования в основном зеленого, белого, желтого и фиолетового цветов. Выделывались и очень нарядные бекасабы с различными абровыми узорами для платьев женщин.

Иной колористический строй имеют набивные (обычно хлопчатобумажные) ткани. В их узоре преобладают густые цвета: красный, черный, иногда индигово-синий на светлом розовом фоне. В рисунке крупные и мелкие растительные узоры сочетались с геометрическими, образуя то раппортные, то замкнутые (на штучных изделиях) композиции.

Художественные особенности тканей придают красочную декоративность одежде — традиционным женским платьям, и особенно мужским и женским полосатым и одноцветным халатам. При различии этнических, а также местных особенностей покрой узбекской и таджикской одежды в разных районах Средней Азии имел общие черты: прямизну линии, широкие, длинные, свободно ниспадающие формы. Мужской халат подпоясывался кушаком или платком; у знати пояса были бархатные с серебряными украшениями. Из-под халата виднелись широкие, сужающиеся книзу штаны (у женщин — шаровары). Головным убором служили тюбетейки или кулохи, иногда обернутые чалмой. На улице женщины носили халат-паранджу и закрывали лицо сеткой, сплетенной из конского волоса.

Особое место в текстильном искусстве занимало золотое шитье. Это была работа из дорогого материала, которую выполняли мужчины-ремесленники для узкого круга знати и в специальных придворных мастерских. Высоким качеством искусства золотошвеев славилась Бухара. Золотой и серебряной нитью расшивались халаты, головные уборы, сапожки, а также седла, попоны и разные бытовые предметы, предназначенные для эмирского двора и знати. Слегка рельефный от подложенных кусочков кожи или картона, состоящий из крупных стилизованных мотивов, узор сверкал и контрастно выделялся на глубокого тона синем, зеленом, красном бархате или шелке. Золотошвейные вещи, особенно в ансамбле, мажорно красочны, торжественны и напоминают драгоценные ювелирные изделия (*илл. 363*).

По сравнению с ними совсем иной характер имеют традиционные вышивки, бытовавшие в среде широких народных масс. Исполняли их женщины, приучаясь работать иглой с юных лет. Каждая девушка создавала приданое, состоявшее из целого набора вышитых вещей, от больших покрывал на постели и молитвенных ковриков — джойнамазов до различных бытовых мелочей (мешочки для зеркал, хранения чая и т. д.). Вышивка была наиболее массовым видом искусства женщин, который развивался повсеместно как в городах, так и в сельских местностях и имел свои локальные особенности даже в отдельных кишлаках.

Для больших декоративных вышивок — сузани, что значит «игольный», то есть вышитый иглой, пользовались хлопчатобумажной неокрашенной тканью (карбос, буз) и разноцветными шелковыми нитками, окрашенными растительными красками местного производства. Швы применяли разные (босма, кандахиель, тамбур); вышитые элементы имели сплошь затянутую нитями поверхность, производящую впечатление тонкой аппликации. Перед началом работы звали опытную рисовальщицу (чизмакаш), наносившую краской на ткань основные контуры рисунка, что, несомненно, способствовало традиционной устойчивости композиции. Вместе с тем это не превращало вышивание в работу по заданному образцу; каждое сузани — неповторимо индивидуально по манере исполнения рисунка и расцветке.

Вышивки имели самое широкое применение: ими украшались комнаты, они играли существенную роль в оформлении праздников, погребальных обрядов, молитвенных собраний. Следует отметить, что ранних образцов, XVIII — начала XIX века, почти не сохранилось; мы судим о вышивке главным образом по позднейшим материалам.

368. Блюдо и чаши расписные. Керамика из селения Чорку. Конец XIX в.

Прямоугольной формы покрывала (такияпуши) и другие крупные вышивки, подобно ковру, имеют главное поле и кайму, которые заполнены узором из растительных мотивов в виде крупных цветочных розеток, стеблей, усыпанных цветами (волнообразно изогнутых — ислими или скомпонованных в букеты) и разнообразной формы листьями. Покрывало — руиджо имело вышитой только кайму; джойнамаз украшался вышивкой по контуру среднего поля, напоминающего по форме стрельчатую нишу михраба мечети.

Классические по узору и расцветке вышивки исполнялись в Бухаре. Они очень разнообразны. В узоре центрального поля преобладают симметричные композиции с крупной многоцветной (как бы многослойной) розеткой в центре и несколькими розетками меньшего размера, между которыми вьются стилизованные ветви растений. Мотивы центрального поля бывают скомпонованы и в ромбовидный медальон. На некоторых вышивках узор центрального поля состоит из разнообразных цветочных мотивов, размещенных в ячейках сетки, составленной из растительных стеблей; иногда растительные побеги и цветы образуют свободный арабесковый узор. Для бухарских вышивок характерны довольно плотное заполнение узором как центрального поля, так и каймы, а также богатый насыщенный колорит, построенный на тонком сочетании красного, малинового, зеленого с нежно-голубым, лиловым, серым, желтым и розовым *(илл. 366)*.

Основным мотивом многих самаркандских вышивок, как и в Бухаре, является круглая розетка, но по форме она более геометризована и лаконична. Обрамляющие розетки стебли чаще всего образуют правильной формы круг. Каймы самаркандских вышивок узки и не столь насыщены мотивами узора, как бухарские. Вместе с тем четкость простого крупного узора сообщает самаркандским сузани особую, высокого звучания декоративность. Бухарские и самаркандские вышивки служили своего рода эталоном — образцом высокого мастерства, но почти в каждом городе и крупном селении сложился свой композиционный и колористический характер народной вышивки.

Специфичны по узору вышивки селения Нурата, в XIX веке бывшего крупным ремесленным центром по производству тканей и изделий из мрамора. Вышивальщицы Нураты применяли два традиционных приема композиции: центральное поле заполнено розетками

369. Усто Хидоят. Блюдо расписное из Катта-Кургана. Керамика. XIX в.

370. Блюдо расписное бухарское. Керамика. 1817 г.

растительного характера, размещенными в ромбовидных ячейках сетки, или, что встречается чаще, оно украшено множеством живо трактованных цветочных букетов, симметрично разбросанных по светлому фону материи вокруг крупной звездообразной розетки. Цветочные мотивы нуратинских вышивок чрезвычайно многообразны. Иногда среди букетов вкраплены изображения кувшинчиков, фигурки птичек и даже, хотя и редко, животных. Узоры нуратинских сузани отличаются тонкостью линий, изяществом мотивов, свободой их расположения, чистотой и богатством красок *(илл. 365)*.

В Ура-Тюбе и Ходженте сложились свои типы сузани. Для старинных ура-тюбинских сузани характерны крупные размеры, сплошное заполнение фона и каймы мелкими малинового оттенка цветами типа гвоздик в окружении зеленых листьев *(илл. 367)*. К середине XIX века ура-тюбинская вышивка начинает отличаться более яркой по сравнению с Самаркандом колористической гаммой. Сузани Ходжента более ажурны, легки, заполнены мотивами растительного мира — кустиками, цветами, фантастическими растениями. В вышивке наблюдается тяготение к симметрии рисунка и цвета, нередко, впрочем, нарушаемое. Для вышивок Шахрисябза типичны розетки с тонким радужным переливом красок. В Ташкенте исполняли вышивки «паляк», сплошь зашитые крупными, чаще всего малиново-красными розетками, обрамленными синими лиственными венчиками.

При определенных, свойственных каждому региону особенностях, среднеазиатскую вышивку объединяет общий, только ей присущий стиль узора, образующий своеобразную и прекрасную ветвь в мировом декоративном искусстве. Многие мотивы вышивки имеют древнее происхождение, наделены магической силой оберегов, но эстетически узор сузани — плод подлинного художественного творчества. В живом ритме ярких цветочных розеток, прихотливо изогнутых стеблей и листьев, в контрастной, но гармоничной полихромии узора (с преобладанием разных градаций красного и зеленого) воплощен поэтический мир представлений о сказочно цветущей чудесной природе, о «райском саде» восточного фольклора.

В украшении таджикской и узбекской одежды вышивка занимала сравнительно скромное место. Узорной тесьмой (ширози, джияк) обшиты края халатов, вырез ворота платьев-рубах; вышивкой покрыты мужские пояса и, как правило, головные уборы (тюбетейки, платки). Тюбетейки в каждом районе шились особой формы, имели свой рисунок, расцветку, а часто и технику исполнения. Так, например, в Шахрисябзе коническую поверхность тюбетейки сплошь зашивали многоцветным ироки; в Чусте по черной материи исполняли белый графический узор бодом; для Ферганы характерен многоцветный узор на зеленом или лиловом фоне. Таджики горных районов украшали конические и плоскодонные по форме тюбетейки геометризованными растительными мотивами, образующими разнообразные симметричные композиции, часто расчлененные на четыре сектора.

Замечательными произведениями вышивального искусства являются женские свадебные лицевые занавески горных районов (рубанды). Они отличаются особой прелестью многокрасочного гармоничного узора,

371. Керамика горных таджиков. XIX в.

изображающего дерево с парными птицами или конями, треугольники и стрелы. Окрашенные растительными красками теплых, насыщенных тонов, преимущественно в красной гамме, узоры рубандов отмечены глубокой поэтичностью народного таланта.

Особую страницу представляют собой вышитые платья горных таджичек, в основном Куляба, Каратегина, Дарваза. В начале прошлого века вышивка, видимо, была более скупой и строгой, носила более четко выраженный геометрический характер. Сохранившиеся старинные вышивки и альбомы с узорами орнаментов говорят о тяготении к эмблематике и элементам магии, связанной с народными легендами и обрядами. В горных районах широкое распространение имели также шерстяные чулки-джурабы, орнаментика которых отличается семантическим богатством, смелыми красочными сочетаниями.

Исследование и выявление художественных особенностей различных видов вышивки, характера ее орнаментики — процесс еще далеко не завершенный. Принципы художественного решения вышивки строились на двух началах: колористическом пятне и ритмичности рисунка. Так, в небольших вышивках на женских накидках, мужских поясных платках, чалмах графически четкий рисунок, скупой и немногословный, подчеркивающий протяженность каймы или угол свисающего поясного платка, обычно выходит на первый план. В декоративных вышивках прошлого века и аппликациях на первый план выступает чисто живописное начало, и некоторая небрежность, как бы эскизность исполнения воспринимается как художественный прием.

Живописное начало присуще также узору ковровых изделий (безворсовых, ворсовых и кошм), которые изготовлялись во многих районах. Оригинальностью выделки отличаются ковры жулхирсы (медвежья шкура) Самаркандского района. Они обладают высоким пушистым ворсом, придающим расплывчатость контурам узора, обычно состоящего из ромбовидных фигур. Невысокой плотной стрижки, бархатистые по фактуре, ковры узбеков и киргизов Ферганской долины имеют обычно узор из крестообразных фигур и контрастную

372. Блюдо деревянное резное из Ура-Тюбе. Конец XIX в.

расцветку синим и красным. Разнообразны безворсовые паласы (гилемы). На юге Средней Азии потомки арабских племен исполняли гилемы «араби» с характерным крупным уступчатым узором.

К текстилю близка в ряде отношений художественная обработка кожи, из которой шили одежду, обувь и некоторые бытовые (преимущественно дорожные) и служившие для убранства коня и верблюда предметы. По коже, окрашенной в различные цвета, исполняли узор вышивкой цветными шелками, аппликацией из цветной кожи, иногда бисером. Кожаные футляры и фляги, а также переплеты для рукописей часто украшали изящным тисненным орнаментом.

Наряду с вышивкой наиболее распространенным видом прикладного искусства узбеков и таджиков в XIX веке была керамика. Благодаря своим бытовым свойствам, незаменимым в жарком климате, сравнительной дешевизне и красоте, в повседневной жизни народа она составляла необходимую часть обихода и являлась выражением эстетических вкусов. Традиционными были формы изделий: чаши (пиалы), миски (косы), блюда (ляганы), кувшины (кумганы), подсвечники, чернильницы, светильники (чирог) и другие. Неизменным оставался орнаментальный характер узора, так как шариатом запрещалось изображать живые существа. Однако трактовка мотивов, по преимуществу растительных (разной степени стилизации), геометрических, условно-зооморфных и изображающих бытовые предметы, а также их композиция и расцветка всегда отличают произведения народных керамистов XIX века от классических изделий прошлого. Декор исполнялся на поверхности сосуда резьбой, гравировкой, штампом и росписью красками. Последние наносились на ангобированный черепок и затем покрывались прозрачной глазурью. Глазурованные изделия расписывали красками, добывавшимися из местных красителей — марганца, красной и желтой глины, окиси меди, железной окалины. Привозной кобальт давал богатую гамму сине-голубых тонов.

В орнаментике дошедшей до нас посуды прошлого века существует как бы два способа оформления. Первый — живописный, где орнамент накладывается большими свободными мазками, не имея характера конкретного изображения. Цветовая гамма подобной посуды, обычно теплых коричнево-красных, зеленовато-желтых тонов, поражает своей насыщенностью, свободной живописностью колористических пятен. Во втором случае рисунок прослеживается со всей четкостью; роспись отличается огромным разнообразием форм и сюжетов, включающих не только растительные мотивы, но и предметы обихода (парные ножи, кумганы).

Для расписной керамики XIX века, так же как и для текстиля, характерна богатая и звучная полихромия. При большом разнообразии красок и цветных ангобов можно выделить две основные колористические группы: в одних районах в росписи керамики преобладает декоративное сочетание коричнево-красных и зелено-желтых тонов; в других — синие и голубые краски на белом фоне. Старых, точно датированных керамических изделий мало. Поэтому особую ценность представляет бухарское блюдо, изготовленное в 1817 году (Государственный Эрмитаж, *илл. 370*). Его высокий, круто отогнутый борт украшен густым растительным узором, а в центре изображен кувшин с высоким тонким горлом, обвитый цветочной гирляндой. Рисунок черным и синим четко читается на светлом фоне. Известны имена и произведения некоторых керамистов, работавших в первой половине XIX века: уже упомянутый нами усто Абдулло из Риштана, Байбобо — чиннисоз из Коканда, Джамалитдин-Чусти, Абдуазиз из Гиждувана, который, по преданию, изображал на посуде животных и птиц.

Крупным старинным центром керамического ремесла являлся Риштан в Ферганской долине. Изделия этого кишлака отличаются разнообразием мотивов орнамента при относительной ограниченности цветовой гаммы, чаще всего сине-голубой или зеленовато-голубой на белом фоне, иногда с включением коричневого. В Риштане, по-видимому, еще в первой половине XIX века стали изготовлять посуду чинни — фаянс, подражающий фарфору. На старинных блюдах в узор нередко включены изображения кувшина, чайника, ножа-оберега. Делали в Риштане и фигурные сосуды с головкой барана на конце носика.

Богатство и своеобразие мотивов отличают изделия керамистов Ходжента. Узор ходжентской керамики сочетает композиционную уравновешенность с большой непринужденностью и свободой исполнения. Так, ходжентское блюдо XIX века, исполненное синим кобальтом, пленяет строгой продуманностью композиции, четкостью любовно выписанных деталей, удивительным умением направить внимание на центральное поле, которое все заполнено огромным пышным тюльпаном, имеющим явно эмблематический характер. Во многих росписях два начала — живописное и графическое — сплетаются в стройное целое, сопутствуют друг другу. Разнообразие оттенков и нюансов, насыщенность

цветовой гаммы, какая-то удивительная непосредственность исполнения, наконец, неисчерпаемое количество свободных вариаций любимых традиционных сюжетов, таких, как цветы хризантемы, реповидные формы, спирали, тюльпаны, аркатура, побеги ислими и т. д., ставит ходжентскую керамику на весьма высокую ступень художественного творчества. К риштанской и ходжентской керамике стилистически близки, но обладают своими локальными особенностями узора изделия керамистов Канибадама, Исфары, Урметана, Ура-Тюбе, Чорку *(илл. 368)*.

Крупным центром художественной керамики было селение Гиждуван, расположенное близ Бухары. Произведения гиждуванских мастеров характеризует яркая декоративная полихромия, сочетание густых по тону зеленой, коричневой, синей, кирпично-красной красок, часто положенных на темный ангобный фон. Близка гиждуванской керамика Катта-Кургана. Сохранились подписные изделия мастера второй половины XIX века — усто Хидоята *(илл. 369)*.

В Самарканде керамисты исполняли и полихромные и более монохромные росписи. В Ташкенте в XIX веке было выработано особое сочетание росписи кистью и гравированного процарапанного рисунка. Предполагают, что этот художественный прием ввел Масаид-ходжа-наккош, умерший в 1860 году в возрасте 80 лет.

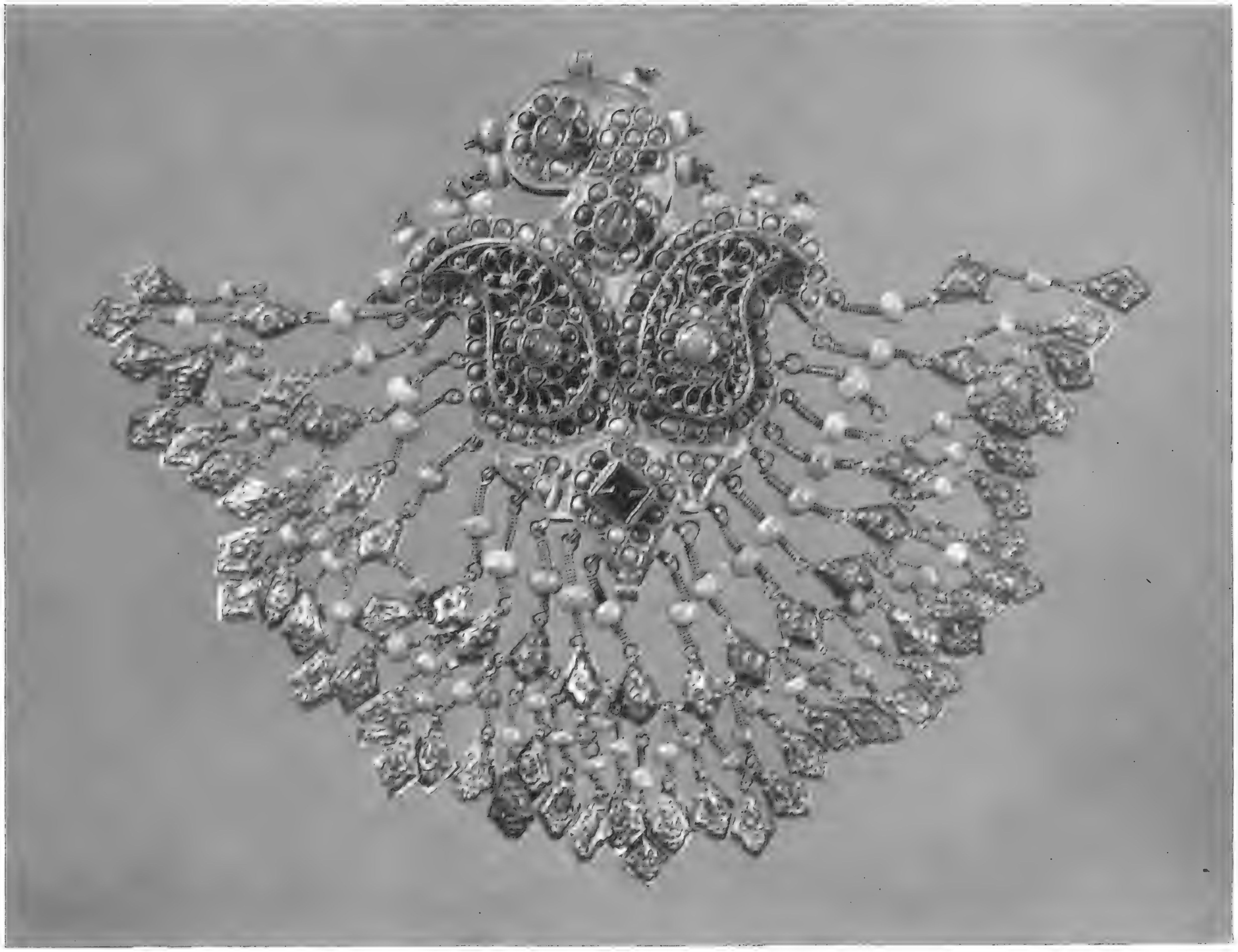
Своеобразную по форме и колориту посуду изготовляли в Хиве и Хорезмском оазисе. Чаши (бодия) здесь делали глубокие, с высоким, часто вертикальным бортом. Узор в виде крупной розетки, сетчатого мотива или арабески хивинского ислими заполняет поверхность сосуда. Для хорезмской посуды характерен строгий колорит (темно-зеленые и синие тона с вкраплением бирюзового и белого), созвучный майолике хивинских дворцов и медресе.

В отличие от керамики вышеназванных городов и селений, где сосуды исполнялись на гончарном круге и само керамическое ремесло было делом мужчин, в юго-восточных горных районах Средней Азии выделывалась керамическая посуда в основном без гончарного круга. Это было ремесло исключительно сельской местности, и занимались им женщины таджички *(илл. 371)*. Посуда горцев сохраняет многовековую устойчивость форм и приемов. Она пленяет своей грубоватой простотой, наивной непосредственностью исполнения, целостностью художественного облика. В Каратегине, Дарвазе, Кулябе ручная керамика была довольно разнообразна — чаши, сосуды для воды, блюда. Особенно хороша посуда из местной глины с лощением, покрытая коричневато-красным ангобом по светлому фону, иногда с лепными украшениями. В приемах ее росписи, чрезвычайно динамичной, оригинальной своим асимметричным расположением, имеются архаические черты.

На протяжении XIX века искусство керамики в Средней Азии развивалось в соответствии с эволюцией

373. Усто Саид Мухаммад. Чойдыш — сосуд для чая из Коканда. Медь, чеканка. 1863 г.

374. Афтоба — кувшин для воды. Хива. Медь, чеканка. Вторая половина XIX в.



375. Бодам-ой — женское ювелирное украшение. Серебро, штамповка, скань, полудрагоценные камни. Хива. XIX в.

эстетических вкусов и запросов времени. Однако региональные типы керамических форм и росписей были очень устойчивы.

В некоторых районах Средней Азии изготовляли посуду из черного, белого и многоцветного мрамора местных пород. В основном это были плоские блюда для плова с эпиграфическими орнаментами. В надписях, исполненных на бортиках низким рельефом, можно прочесть стихи, афоризмы, шутливые благопожелания. Сохранилось каменное блюдо с датой (1806, Государственный Эрмитаж), исполненное из черного газганского мрамора в селении Нурата. Искусство глиптики было связано с изготовлением печатей, нередко имевших наряду с тонкой вязью арабских букв изящные орнаментальные мотивы (печати были и металлические).

Для другого рода печатей — манер (колыбов), употреблявшихся при изготовлении набоечных тканей, использовалось твердое грушевое дерево и более мягкое — тополь. Элементы мотивов, по преимуществу растительных, давали мастеру возможность создавать различные по композиции узоры. Из дерева, которое широко использовалось в архитектуре, исполнялись и предметы обихода: детские люльки, лаухи (подставки для книг), шкатулки, блюда *(илл. 372)*. К резьбе по дереву примыкает художественная обработка тыкв, из которых делали сосуды и табакерки (наскавак) для табака, украшенные рельефным или гравированным рисунком.

Распространенной была высоко ценившаяся медная посуда и утварь: кувшины, рукомойники, котлы, блюда, подносы, чайники, пеналы. Основными центрами производства художественных изделий из металла являлись Бухара, Самарканд, Коканд, Ходжент, Ура-Тюбе, Ташкент, Карши, Хива и некоторые другие города.

Изготовляли литые и кованые предметы из желтой и красной меди. Большим мастерством отличалась работа чеканщиков. Поверхность сосуда чаще всего покрывали тонким чеканным, гравированным или прорезным узором, мотивами которого служили геометрические фигуры, вьющаяся ветвь-ислими, медальоны, иногда довольно сложных очертаний; фигурные изображения появились в конце XIX века. Постепенно менялся характер исполнения узора: пластичная рельефная чеканка, нередкая на изделиях первой половины столетия, уступила место более сухой — плоскостной.

Следует отметить, что много прекрасной медной посуды в XIX веке среднеазиатские ханства завозили из

Ирана и Северного Афганистана. Однако местные народные эстетические традиции были чрезвычайно устойчивы.

Для самаркандских изделий первой половины XIX века характерен чайник — чойдыш (Государственный музей искусств Узбекской ССР), чеканный узор которого равномерно заполняет поверхность в соответствии с формой сосуда. Тулово кокандского чайника украшено крупными рельефными медальонами *(илл. 373)*. Хивинские кувшины часто сплошь покрыты узором и не имеют ручки *(илл. 374)*. Огромные медные сосуды с каллиграфическими надписями, сложной тонкой орнаментикой, изготовленные в XIX веке ходжентскими мастерами, отличаются монументальностью форм и величавостью.

Дорогие изделия, предназначенные для ханского двора и знати, делались из серебра или инкрустировались им, украшались чернью (прием, заимствованный с Кавказа), эмалевыми красками, бирюзой и драгоценными камнями. Богато оформлены были дорогие предметы вооружения: ножны и рукоятки сабель и кинжалов, пороховницы, пояса.

Уникальным произведением искусства начала XIX века является трон хивинского хана (Государственный Эрмитаж). Сделанный из дерева, он обит тонкими листочками серебра, покрытыми чеканным или ажурным (на красной подкладке) узором, состоящим из мотивов хивинского ислими. Трон изготовил в 1816 году мастер Мухаммед.

На большой высоте стояло ювелирное искусство. Таджикские и узбекские ювелиры, искусство которых носило характер городского ремесла, работали в общем русле бухарского стиля, который в то время был классическим; однако в каждом районе мастера придавали своим изделиям местный колорит. Широко применялись золото, серебро, а также электр — сплав этих металлов. Среди драгоценных и полудрагоценных камней часто встречаются лалы (благородная шпинель), сердолик, бирюза, кораллы, изумруд. В обработке камней распространена шлифовка, в технике — зернь, чернь, гравировка, штамповка, крученая проволока. Формы украшений весьма разнообразны и нередко отражают возраст и социальную принадлежность владельцев *(илл. 375)*.

Изготовлялись налобные повязки в виде отдельных, подвижно скрепленных пластин, диадемы, украшенные жемчугом, бирюзой, лалами. Подвесные украшения обычно спускались вдоль щек в виде многоступенчатых висюлек. В уши вдевались разнообразные серьги, основу которых составляли пластины в виде рыбок, птиц, полумесяца, усыпанные драгоценными камнями.

Очень распространен был тип серег в виде пучков тонкой крученой проволоки с подвесками из мелких кораллов. Грудь украшали многоярусными нитками бус, сложными колье в виде цепочек, скрепленных фигурными орнаментальными пластинками с драгоценными камнями. Большую группу ювелирных украшений составляют амулеты и ладанки, имеющие форму цилиндров с подвесками или треугольных плоских коробочек. Они украшались каллиграфическими надписями на арабском и персидском языках и имели характер оберега. Косы женщин забирались в длинные фигурные серебряные трубочки, к ним подвязывались нитки из бисера. Мужчины носили пояса с драгоценными камнями, кольца и перстни. Оружие, конские доспехи, посуда также нередко украшались. Во второй половине XIX века вместо драгоценных камней часто употребляли цветную фольгу и стекло.

376 Ахмад Дониш (Калла). Меджнун в пустыне. Миниатюра XIX в.

Очень оригинальные, разнообразные по видам украшения создавали мастера южных горных районов. Здесь работали сельские ювелиры; их изделия лаконичнее, с большим количеством архаических деталей. Были распространены украшения из костей и зубов животных, различных злаков, бисера, дешевых кораллов, из крученой проволоки (серьги), в виде куполков и подвесок, бляшки, исполненные штамповкой и нашивающиеся на одежду.

В заключение следует отметить сохранение в XIX веке и даже некоторый подъем искусства книжной

377. Туркменский ковер (иомудский) с рисунком «гапса-гёль» на центральном поле. Шерсть, естественные красители. Начало XIX в. Фрагмент

миниатюры[94]. В этот период наблюдается оживление литературной деятельности, в связи с чем появляются рукописи с миниатюрами и орнаментальными украшениями. Рукописи создаются при бухарском, хивинском и кокандском дворах. Чаще всего переписываются и иллюстрируются произведения классической поэзии и прозы.

Бухарскую миниатюру XIX века характеризует творчество выдающегося таджикского мыслителя, поэта и художника Ахмада Дониша (1826—1897), известного под прозвищем Калла (голова) и его учеников *(илл. 376)*. Многие миниатюры Дониша — подписные. В рукописи поэта Абдукадира Бедиля, украшенной и иллюстрированной Донишем[95], наиболее интересно изображение поэта, беседующего с художником. Миниатюры рукописи, в целом исполненные в традиционной манере, несут подчас эмоциональную окраску отрешенности и грусти, свойственных мировосприятию художника. В некоторых его произведениях есть ноты гнева и обличения (например, рисунок карандашом «Опиоман», исполненный в записках художника). Из учеников Дониша наиболее интересен Абдулхалик Маждум, руке которого принадлежат тщательно выполненные изображения растений («Ветка розы» — подписная миниатюра (1888/9 года и др.).

Своеобразно оформил неизвестный ферганский художник сборник газелей Навои и Физули (1824)[96]. На каждом развороте рукописи — оригинальные по композиции обрамления текста и картуши, заполненные живыми по трактовке букетами ярких роз, гвоздик и других цветов.

Для художественного оформления среднеазиатских рукописей XIX века характерна повышенная цветность — яркая, порой пестрая и резкая по краскам. Заметно также обращение к узорам тканей и других произведений прикладного искусства. Так, не известный нам художник, украшая рукопись Джалаладдина Руми, для одной из заставок использовал раппорт узора золотошвейной бухарской парчи.

Как и в предшествующие столетия, в XIX веке большой популярностью пользовались так называемые кыт'а — небольшие поэтические или прозаические тексты, исполненные каллиграфами на листах плотной бумаги или картона. Кыт'а вывешивали на стенах в помещении или вклеивали в альбомы; искусство каллиграфа иногда сопровождали рисунки художника — цветы или миниатюры, подчас помещенные на оборотной стороне кыт'а. Рисунки делались карандашом или пером и слегка подцвечивались красками.

Высокое по своим декоративно-художественным качествам бытовое прикладное искусство развивалось и у тех народов Средней Азии и Казахстана, социально-экономическая, политическая и культурная жизнь которых в XIX веке протекала в условиях кочевого образа жизни.

Искусство кочевников было орнаментальным, но оно имело иной генезис и характер, чем декоративное узорочье в городах и селениях оседлых народов среднеазиатских ханств.

Далеким наследием кочевников Средней Азии и Казахстана было искусство сако-массагетских племен. Однако, по-видимому, еще в I тысячелетии нашей эры в искусстве кочевников раннего средневековья «звериный стиль» древности трансформировался в орнаментальное узоротворчество, сложившееся задолго до распространения в степях ислама.

По семантике, мотивам и декоративному образному строю орнамент кочевников Средней Азии и Казахстана качественно иной, чем гирих и ислими, составляющие основу узоротворчества оседлых народов — таджиков и узбеков. В орнаменте кочевников есть простейшие геометрические. стилизованные растительные и зооморфные мотивы. Последние составляют основной пласт в узоротворчестве кочевников, и это свидетельствует о тесной связи эстетических представлений и порожденных ими художественных форм с трудовой жизнью скотоводов. Одним из самых типичных для искусства большинства среднеазиатских кочевников является мотив бараньих рогов, изображение которых имело широкое символическое и почти универсальное образное значение.

В композициях, составленных из геометризованных зооморфных и растительных мотивов, художник воплощал свое представление о красоте окружающего

378. Туркменский коврик на верблюда (иомудский) с изображением свадебного каравана. Шерсть, смешанные красители. Начало XX в.

мира. При сравнительно ограниченном репертуаре традиционных орнаментальных элементов мотивы в искусстве кочевников исполнены подлинно художественной творческой фантазии, глубоко поэтичны по своему художественному содержанию, музыкальны по ритму. К ним вполне применимо метафорическое выражение: орнамент — музыка для глаз.

Важно отметить еще одну характерную черту художественного творчества кочевых народов Средней Азии и Казахстана. Оно никогда не входит в противоречие с бытовым назначением украшенной узором вещи. Органическое единство эстетического и утилитарного, всегда свойственное народному бытовому искусству, в художественных изделиях кочевников проявилось особенно ярко и убедительно. Узор украшает войлоки и циновки, покрывающие стены юрты, ковры, составляющие ее дорогое убранство, двери и деревянную утварь кочевых жилищ, одежду и различные предметы обихода.

Общие, типологического характера черты искусства кочевников по-разному проявляются в творчестве народов Средней Азии и Казахстана в зависимости от этнических культурно-художественных традиций и классовой дифференциации общества. Вместе с тем они имеют оттенки, вызванные местными региональными условиями развития культуры и быта, а также взаимосвязями с соседними оседлыми народами.

Туркменский народ в XIX столетии все еще не представлял национального единства. Составляющие его многочисленные племена находились в состоянии постоянных междоусобных войн. Соседствующие с туркменами соперничавшие между собою государства — Бухарское и Хивинское ханства, а также Иран претендовали на господство над туркменским народом или отдельными его племенами. Кровопролитные войны и восстания следовали одно за другим до конца 70-х годов.

От постоянных войн и упадка экономики сильно пострадали (или совсем исчезли) старые, некогда цветущие торгово-ремесленные города — Мерв, Ургенч и другие. Большинство из них превратилось в небольшие крепости и поселения, влачившие жалкое существование. Пришли в упадок городские художественные ремесла.

379. Туркменский ковер (эрсаринский) с рисунком «гулли-гёль» на центральном поле. Шерсть, естественные красители. Конец XIX в. Фрагмент

Однако полностью высокие художественные традиции прошлых эпох не были утрачены. Как уже отмечалось, сохранились они в народной жилой архитектуре земледельческого населения Туркмении, в традициях шелкоткачей, выпускавших очень красивые ткани в городе Мерве, и, конечно, в богатых и разнообразных видах народного декоративно-прикладного искусства, которое продолжало развиваться и процветать в среде туркменских скотоводов. Это искусство было самым теснейшим образом связано с жизнью и бытом народа. Умелыми и искусными руками туркменских женщин создавалось все необходимое как для устройства жилищ, так и для создания и украшения одежды. Они ткали красивейшие в Средней Азии разнообразные ковровые изделия и паласы, валяли одноцветные и узорные кошмы для утепления юрт и застилания полов, ткали хлопчатобумажные и шерстяные ткани для одежд, украшали одежду разнообразной вышивкой и т. д. В мастерстве и искусности туркменским женщинам не уступали и туркменские ювелиры (зергары, кумушчи).

Славу туркменского народного искусства издавна составляло ковроделие. Красота и добротность туркменских ковровых изделий отмечается историко-географической литературой средневековья, разнообразными письменными источниками нового времени и современности. Широкое распространение и популярность этого искусства среди туркменского скотоводческого населения совершенно закономерны. В быту кочевника-скотовода ковровое изделие никогда не являлось просто украшением, оно имело конкретное и определенное утилитарное назначение. Большими ворсовыми коврами (халы) застилали пол в кибитке. Из ковровых тканей изготавливали мешки (чувалы, торбы) для хранения одежды и домашней утвари. Длинная и узкая ковровая дорожка (ой йуп) скрепляла кибитку с внешней стороны, придавая ей устойчивость. Ковром энси завешивался вход в кибитку. Маленький узкий коврик — гермеч выполнял роль порога и т. д. В хозяйстве бытовали ковровые переметные сумы, различные чехлы для мелких бытовых вещей. Из ковровой ткани делались отдельные части упряжи для лошадей и верблюдов, которыми пользовались в особо торжественных случаях. Распространение получили и специальные молитвенные коврики — намазлыки.

Потребность в ковровых изделиях была очень велика, поэтому ткать ковры умела большая часть женского населения скотоводческих аулов. В XIX веке туркменские ковровщицы наследовали богатейшие традиции коврового ткачества, накопленные предшествующими поколениями. Эти традиции сказались в большом техническом мастерстве (приготовлении пряжи, окраске ее природными красителями, владении различными приемами ворсового, паласного и комбинированного ткачества [97]) и художественном совершенстве.

Основные племенные подразделения туркменского народа (салоры, сарыки, текинцы, иомуды, чоудоры, эрсари и др.) в прошлом разрабатывали и основные типы ковров, хотя при некоторых отличительных особенностях все туркменские ковры по своим художественным принципам (колориту, композиционным построениям и характеру орнамента) представляли единое стилистическое целое.

Большая часть туркменских ковровых изделий поражает строгостью колорита. Они имеют изысканно-нарядную, благородную и цельную цветовую гамму, в которой всегда доминирует красный цвет в различных своих оттенках, от светло-красного до густо-вишневого или красно-коричневого. Этот цвет является цветом фона и входит в элемент орнамента. Используется обычно от четырех до семи цветов: два оттенка красного, синий, оранжевый или желтый, коричневый, черный и белый (последние три — натуральные цвета шерсти). При такой сравнительно скупой цветовой палитре туркменские ковры отличаются колористическим богатством. В эмоциональной выразительности цвета ковра большую роль играет сложный и разнообразный цветовой ритм. Самыми простыми формами цветового ритма здесь служит диагональная расцветка мотивов медальонного характера и последовательное чередование двух, трех, четырех цветов в одинаковых повторяющихся по одной линии мотивах. Цветовой ритм усложняется за счет оконтуривания орнамента другим цветом, расположения узоров и т. д.

Композиционные построения туркменских ковров и ковровых изделий характеризуются замкнутостью, ограничением центрального поля со всех сторон узорной каймовой рамой, состоящей из нескольких орнаментальных рядов. По количеству рядов продольные и

380. Кошма текинской работы. Шерсть, смешанные красители. Начало XX в.

поперечные каймы не всегда одинаковы. У постилочных ковров за основной каймовой рамой на поперечных сторонах ткались дополнительные полосы — элем, орнаментированные узором, отличным от центрального поля и основной каймы. У ковровых мешков — чувалов и торб дополнительная орнаментальная полоса находилась в нижней части, и само изделие завершалось богатой шерстяной бахромой. Орнаментальное поле молитвенных ковриков, занавесей на вход, покрывал на верблюдов, некоторых видов юртовых дорожек строилось по принципу одноосной вертикальной симметрии. В построении центрального поля туркменских ковров использовались различные композиционные принципы. Наиболее типичным было расположение основного узора строгими рядами в горизонтально-вертикальном направлении, в шахматном порядке, в прямоугольных или ромбовидных клетках, на которые разбивалось все центральное поле. В отдельных случаях использовалась фризовая композиция.

Большим своеобразием отличалось композиционное решение энси и намазлыков. В них отчетливо сказывалось влияние форм архитектурных сооружений, издавна бытовавших в земледельческих оазисах Закаспия. Композиционное построение центрального поля молитвенных ковриков явно имитирует форму стрельчатой арки михраба, обращенной в сторону Мекки. Композиция энси передает характерные черты портального фасада здания в архитектуре X—XIV веков[98]. Эти старинные композиции превратились в традиционные для многих туркменских племен и до XIX века почти не подвергались изменениям.

Орнамент большинства туркменских ковров характеризуется одинаковыми чертами. Будучи изобразительным, представляющим условные образы окружающего мира, он был сильно геометризован. Многие мотивы растительного, зооморфного, предметного и антропоморфного орнамента настолько стилизовались, что значение их с трудом можно было опознать. Большая степень стилизации узоров туркменских ковров говорит о длительном сроке их бытования. Геометризация узоров объясняется также техникой ткачества, особенностями материала, и, наконец, чутьем мастериц, учитывающих художественные задачи произведений прикладного искусства.

В туркменском ковроделии существовало четкое разделение орнамента на отдельные группы. Каждому виду ковра соответствовали определенные узоры как на центральном поле, так и в кайме. Среди многообразного коврового орнамента особого внимания заслуживает мотив центрального поля постилочных ковров, торб и чувалов, который носит название гёля. Медальон — гёль — наиболее сложный мотив, и в прошлом

значение его не сводилось только к чисто декоративной роли. В туркменских ковровых изделиях он несет определенную смысловую нагрузку, являясь своеобразной племенной эмблемой, отличительным знаком племени. Поэтому нередко в название гёля входило и название племени, например теке-гёль, салор-гёль, сарык-гёль и т. д. Гапса-гёль и дырнак-гёль считались племенными узорами иомудов, гулли-гёль и темирджин-гёль — эрсари, ортмен-гёль — чоудоров и т. д. Рисунок гёля, его композиция очень своеобразны — это синтез геометрического, растительного и зооморфного орнаментов. В целом ряде ковровых гёлей можно проследить преемственность их декоративного решения с древнейшим искусством Южного Туркменистана, вплоть до расписной керамики эпохи бронзы. В гёлях часто встречается геральдическая композиция из сильно стилизованных птиц и рогатых зверей.

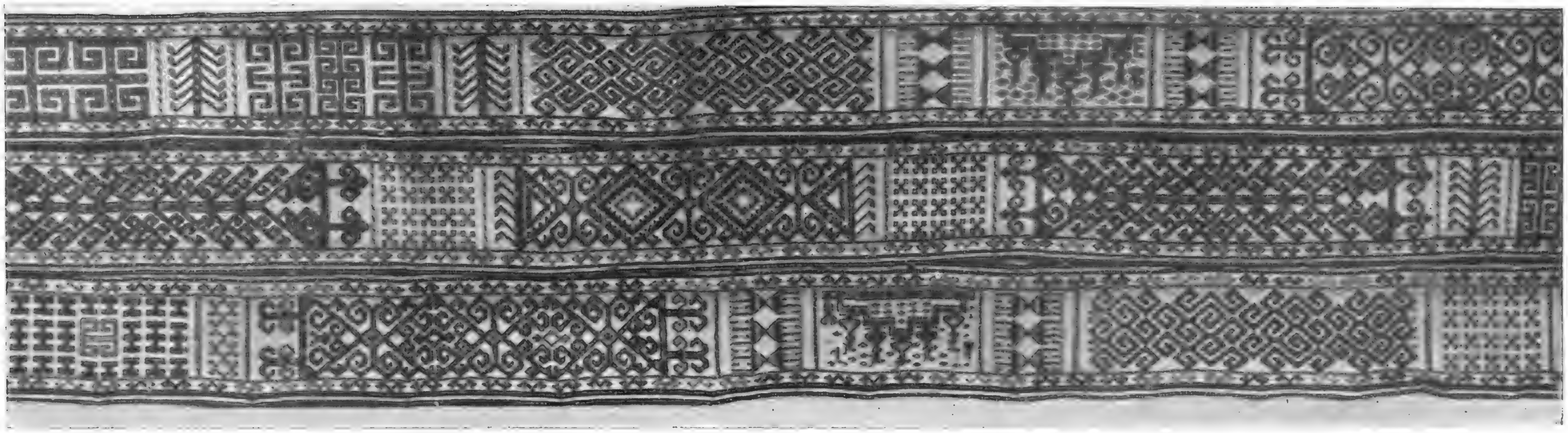
Как уже отмечалось, для туркменского коврового орнамента характерен строгий геометризм. Ему не свойственны свободная живописная игра линий, как будто выполненных кистью, или игривость капризных арабесок, а также всевозможных сплетений, плавных завитков.

Ритмическая размеренность, неторопливость сочетаются здесь с четкостью, легкостью, изяществом и ювелирной отточенностью форм. Впечатление строгости, уравновешенности в орнаменте усиливается благодаря господству взаимно перпендикулярных направлений в целом. Может быть, в художественном строе орнамента и нет прямой аналогии с окружающей природой как в рисунке отдельных мотивов, так и в композиции туркмена-скотовода, однако сравнительная скупость мотивов в каждом отдельном ковре невольно наталкивает на аналогию со скупым и суровым характером туркменской природы.

Среди ковровых изделий XIX века наиболее редкими и старинными считаются ковры племени салоров. Значительная часть этого племени уже в середине века перестала заниматься ковроделием. Однако художественные традиции салорских ковровых изделий и орнаментики сохранились в коврах других племен. Особенно много общих черт имеется в орнаментации ковров салоров и сарыков. Отличие состояло в том, что салорские ковровые изделия выполнялись полуторным узлом, в то время как сарыкские — двойным. К тому же сарыкские имели более темный фон.

Текинские ковры характеризуются также высокими техническими качествами, сдержанной и вместе с тем богатой по оттенкам гаммой. Среди мелких изделий текинцев особенно оригинальными были чувалы и торбы, выполненные комбинированной техникой. В них чередуются горизонтальные безворсовые полосы малинового или красного цвета с ворсовыми полосами, орнаментированными узором на белом фоне. Минимальными художественными средствами в этих ковровых изделиях достигается большая декоративная выразительность. Ковры текинцев стали особенно популярными в конце XIX века, когда их узору стали подражать соседние племена.

381, 382. Халаты женские текинской работы (сары-чырпы). Шелк «кенде», гладь вприкреп. Естественные красители. Начало XX в.



383. Ак-баскур каракалпакский. Шерсть. XIX в.

Наиболее разнообразным по видам изделий и приемам орнаментации было ковроделие иомудов. Их ковры имели меньшую плотность и более высокий ворс. Ковровщицы применяли двойной и полуторный узел вязки. Цветовая гамма коричнево-красная, коричнево-золотистая; нередко употреблялся синий и голубой цвета. Обилие белого цвета в деталях узоров, особенно в фоне средней каймовой рамы являлось типичным признаком иомудских ковровых изделий *(илл. 377)*. У иомудов существовали изделия из ковровой ткани, предназначавшиеся для самых различных целей в хозяйстве. Только здесь сохранилось полное ковровое оборудование упряжи для верблюда во время свадебной церемонии, наседельники на коня и т. д.

Иомудские юрты украшали нарядными ковровыми дорожками, выполненными различной техникой с орнаментом на белом фоне. В этих дорожках, а также в свадебных ковриках на верблюда — асмалыках (халыках) встречаются довольно реалистично изображенные зооморфные мотивы и даже целые сцены, изображающие свадебные процессии *(илл. 378)*.

Художественные особенности и орнаментика иомудских ковров были свойственны ковровым изделиям и целого ряда других мелких племенных групп и отчасти коврам племени чоудор.

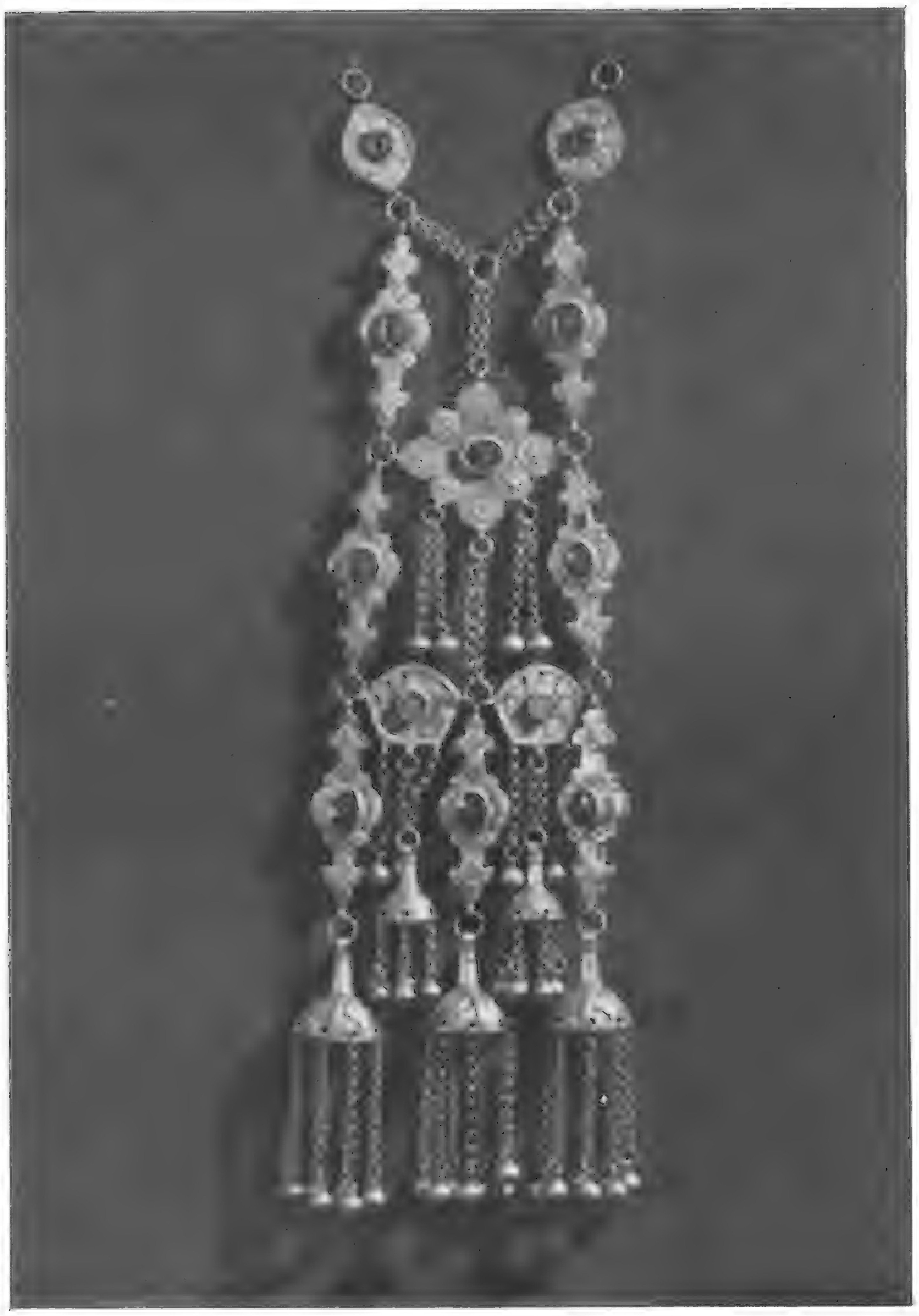
Большим разнообразием орнаментальных форм отличались ковровые изделия туркмен — эрсари. Они были высоковорсовыми, с небольшой плотностью и решались в более светлой гамме цветов, традиционных для туркменских ковров вообще. Основной цвет здесь светло-красный и кирпично-красный; часто используются контрастные сочетания довольно крупных цветовых пятен. Эрсаринские постилочные ковры имеют самые крупные гёли простой восьмиугольной формы *(илл. 379)*. Несколько иными художественными принципами, сближающими их с некоторыми образцами ковровых изделий Ирана и Афганистана, характеризовались беширские ковры, также входящие в группу эрсаринских.

В убранстве туркменской юрты наряду с ворсовыми коврами широко использовались безворсовые паласы и войлоки или кошмы *(илл. 380)*. Несмотря на крупные размеры потребления войлоков, их производство не представляло столь развитой отрасли народного искусства, как у других скотоводческих народов Средней Азии — казахов и киргизов. Выпускаемые в большом количестве простые одноцветные войлоки, имевшие утилитарное значение, не несли никаких декоративных функций. К произведениям декоративного искусства можно отнести только узорные войлоки — кече, применявшиеся для покрытия пола. В техническом отношении туркменские кече несколько уступают киргизским и казахским, так как выполнялись они наиболее простой техникой вваленного узора; ни мозаичной техники, ни узорной стежки, ни аппликации туркменские мастерицы, видимо, не употребляли. Однако по своим художественным достоинствам и самобытности орнаментального и цветового строя они вряд ли уступают первым.

Узоры туркменских кече крупные и простые. Особенно популярны были вихревые розетки с различным количеством лучей, ромбы с вписанным в них мелким орнаментом, треугольники с рогообразными завитками, крестообразные фигуры и т. д. Эти узоры отличались значительным разнообразием. В декоративных композициях кече можно проследить пять основных типов. Наиболее частым является расположение нескольких крупных орнаментальных фигур в один или два ряда по длине кошмы и обрамление их неширокой каймой с характерным орнаментом сары ичян, напоминающим бегущую волну.

Декор туркменской кошмы в пластическом и ритмическом отношениях отличается большой свободой, живописностью, округлостью форм и плавностью линий. Некоторые декоративные принципы (оконтуривание узора контрастным цветом, чередование одних и тех же цветов и т. д.) общие и для кошмы и для ковра. При этом декоративный строй кошмы не повторяет строй ковра. Это своеобразие кошмы продиктовано материалом и техникой производства. Именно поэтому она несет на себе печать непосредственной «рукотворности».

В цветовой гамме узорных кошм использовались естественные цвета (черный, белый, серый) для фона центрального поля и каймы, а также сочные красные, синие и желтые цвета в орнаменте. Окрашенная в яркие тона шерсть в общей гамме звучала мягко и сдержанно. Своеобразная матовость цвета в кошме объясняется легкой серебристой дымкой, образуемой отдельными ворсинками светлого фона, которые как бы омывают контуры узора, частично смешиваясь с



цветом орнамента в процессе валяния войлока. Лучшие войлоки в прошлом выделывались мастерицами туркменского племени иомуд. Особенно славились их войлоки с двусторонним узором гошма-кече.

Ворсовое ковроделие, узорные войлоки, паласы отвечали утилитарным и эстетическим потребностям туркменского жилища. Вышивка и ювелирное искусство, имеющие не менее высокие художественные традиции, теснейшим образом были связаны с национальной одеждой, и прежде всего с женской, сохранившей свои древние черты. Как и коврам, одежде была свойственна строгая цветовая гамма и традиционный красный цвет. Простое длинное туникообразное платье придавало туркменским женщинам особую стройность и величавость. Платье дополнялось несколькими видами халатов и оригинальным головным убором, представлявшим собой разных форм высокие цилиндрические шапки, задрапированные красными платками, или повязки из нескольких платков. Высокие головные уборы туркменок имеют многочисленные аналогии среди уборов древних терракотовых статуэток, воспроизводящих образы богинь местного языческого пантеона (Маргианской и др.).

Простая и строгая одежда туркмен с большим вкусом украшалась вышивкой. В Туркмении отсутствовали большие декоративные вышивки, подобные узбекским и таджикским сузани. Вышивка играла сравнительно небольшую роль в мужской одежде, являясь в то же время непременным украшением женского платья, халатов и головных уборов. Здесь она прекрасно сочеталась с ювелирными изделиями.

Техника туркменской вышивки менее разнообразна, чем таджикская и узбекская, но по характеру орнаментации она очень оригинальна. В ней четко прослеживаются два орнаментальных стиля: вышивка с линейной композицией и с крупными свободными композициями, сплошь покрывающими все поле. В первом случае выщивка выполняется мелким простым геометрическим орнаментом и отличается большим изяществом. Она украшает ворот, рукава женского платья и мужских рубах, узкие манжеты женских штанов, боковые разрезы на халатах, тюбетейки, головные платки. По своему характеру эта вышивка близка декору каймы ковров. Вышивка второго стиля, представляющая сильно геометризованные, преимущественно растительные формы (листья чинары, тюльпаны, трилистники), богато украшала праздничные халаты — курте и халаты-накидки — чырпы. Особенно красивой вышивка была на чырпы, которые шились из одноцветного материала; зеленого, красного, желтого и белого *(илл. 381, 382)*.

Своеобразны ювелирные изделия туркмен. Среди них наряду с совсем простыми формами (плоскими или слегка выпуклыми, иногда с чеканным орнаментом бляшками) были широко распространены довольно сложные по декору и по форме изделия, покрытые

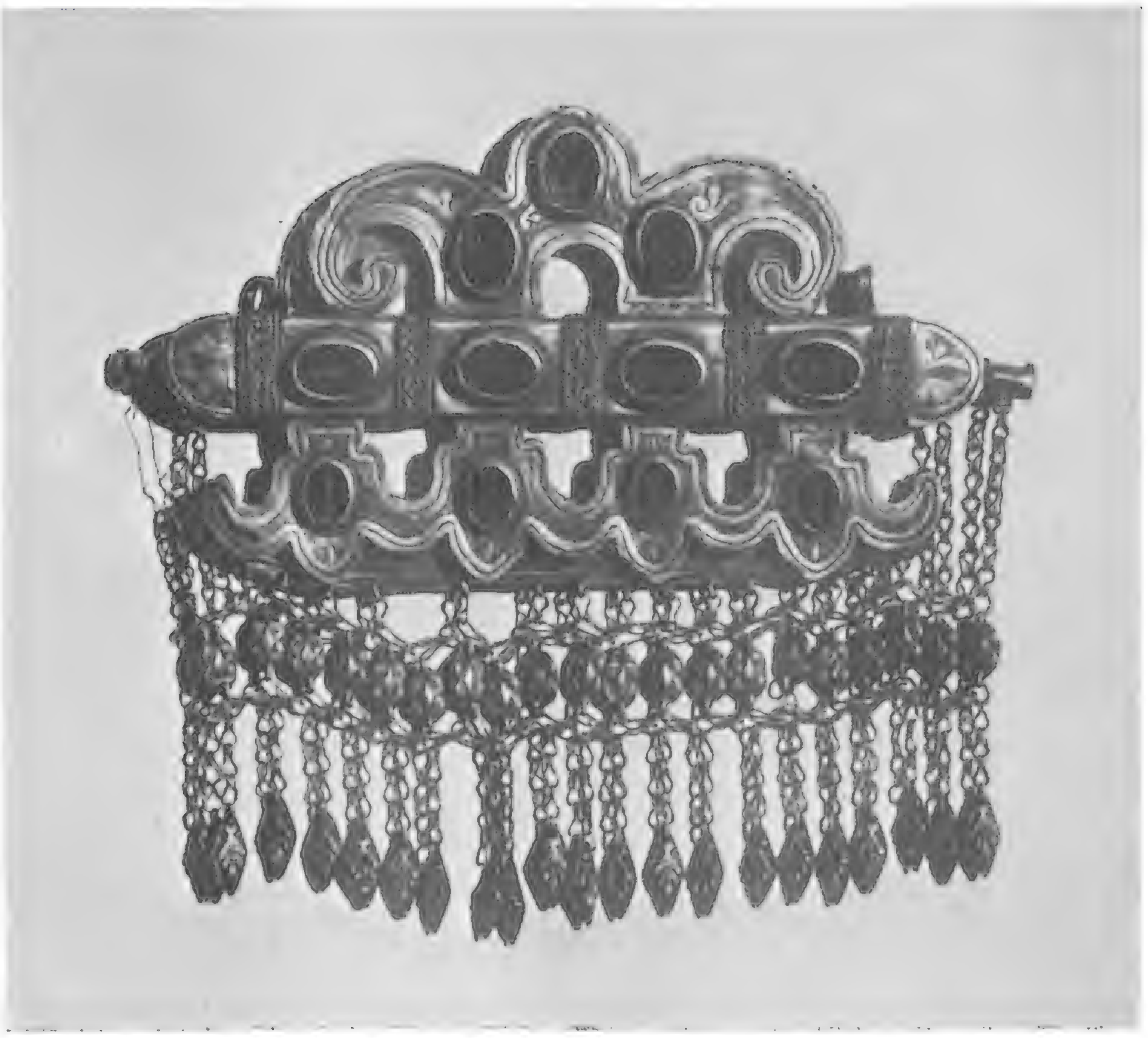
384. Сюмсюле — украшение для женского головного убора эрсаринской работы. Серебро, сердолик. 70-е — 80-е гг. XIX в.

385. Сач-монжук — женское украшение на косы иомудской работы. Серебро, накладное золото, чеканка, штамповка, сердолик. 80-е гг. XIX в.

386. Эгме — украшение для женского головного убора текинской работы. Серебро, позолота, штамповка, гравировка, инкрустация сердоликом. Конец XIX в.

гравированным орнаментом, инкрустированные камнями и дополненные шумящими подвесками. Туркменки любили всевозможные нагрудные украшения типа круглой броши — гульяка, медальонов — чапраз или гонджик, изящных или массивных амулетов — тумар и хейкел, в которые вкладывались изречения из корана. Они носили шейные пластины — буков, широкие браслеты — билезик, состоящие из нескольких сегментов и инкрустированные сердоликом, кольца, иногда соединенные цепочкой с браслетом и т. д

Среди женских головных уборов центральное место занимали налобные украшения — эгме и сюмсюле *(илл. 384, 386)*. Эгме представляют собой сплошную серебряную пластину, декорированную прорезным орнаментом и пышной гравировкой и украшенную сердоликом, сюмсюле — несколько горизонтальных рядов серебряных ромбовидных или прямоугольных пластинок, скрепленных цепочкой. При этом сюмсюле



387. Хайкел — женское нагрудное украшение. Серебро, штамповка, гравировка, инкрустация сердоликом. Каракалпакия. XIX в.

388. Текемет — казахский войлочный ковер. Начало XX в.

389. Аяк-кап — казахская сума, войлочная, с аппликацией. Начало XX в.

имело снизу шумящие подвески, а вверху обрамлялось более крупными орнаментальными формами с сердоликом. Налобные украшения, как правило, носили в комплексе с различного рода височными подвесками и серьгами. Большой оригинальностью отличались девичьи украшения. Маленькие круглые шапочки девушек завершались полым серебряным куполком на макушке, от которого во все стороны ниспадали подвески. К косам подвешивались ажурные орнаментальные подвески *(илл. 385)*.

Сочетание массивных фигурных медальонов и легких изящных подвесок представляло интересный контраст, очень выразительно подчеркиваемый строгим красно-малиновым платьем. Любовь к ювелирным украшениям являлась общей чертой для всех туркменских племен, однако наборы и виды украшений в каждом отдельном случае отличались определенным своеобразием. Так, у иомудок большой популярностью пользовалась круглая брошь — гульяка; эрсаринки носили носовую серьгу, а текинки любили массивные браслеты, доходившие порой до локтя. Много серебряных украшений содержал праздничный костюм туркменки, и особенно богатой невесты.

Техника туркменских ювелирных изделий не отличалась большим разнообразием. Мастера применяли в основном штамповку и гравировку. Иногда использовали ковку, филигрань и чернь, но уникальных образцов, исполненных в этой технике, в XIX веке не встречается.

Искусство гравировки у туркмен было необычайно высоким. На серебряных изделиях разной формы искусно гравировался изящный и изысканный стилизованный растительный орнамент типа ислими. Позолотой покрывался фон или сами узоры. Умение вписать орнамент в заданную форму, найти пропорциональное равновесие всех деталей, скомпоновать узор вокруг инкрустации требовало от мастера-зергара большой точности глаза. Туркменские мастера искусно владели и техникой инкрустации серебра бирюзой или особенно часто встречающимся сердоликом. Крупные зерна сердолика разного оттенка, от густого медового, янтарного до спокойного красного, в сочетании с матовой поверхностью серебра и мерцающей позолотой, с разнообразными по форме шумящими подвесками придавали особую торжественную нарядность и благородство туркменским украшениям.

390. Сырмак — казахский войлочный ковер «мозаичной» техники. Начало XX в.

Как отмечают исследователи, туркменские ювелирные изделия отличаются большим художественным своеобразием и почти не находят себе аналогий в украшениях других среднеазиатских народов.

В конце XIX века в народном туркменском декоративно-прикладном искусстве происходят некоторые изменения, сказавшиеся на качестве изделий. Влияние и спрос рынка, распространение анилиновых красителей, ухудшивших окраску шерсти, отрицательно сказалось на колорите ковровых изделий. Более широкое использование позолоты придало ювелирным украшениям чрезмерную декоративную пышность. Однако в целом туркменское народное искусство сохранило свои богатейшие художественные традиции, корни которых уходят в глубокую древность.

В начале XIX века завершился длительный процесс освоения каракалпаками низовий реки Амударьи. Частично они расселились также в Ферганской долине, в районе Бухары и Самарканда. Общаясь с оседлым населением, каракалпаки тем не менее в искусстве прочно сохраняли традиции, связанные с кочевым бытом, с убранством юрты, утвари и костюмов кочевников.

Каракалпаки изготовляли как ворсовые, так и гладкие безворсовые ковры. Преобладающими, однако, были изделия смешанной техники, при исполнении которых на гладкий безворсовый фон в процессе тканья наносился ворсовый рельефный узор. Рельефным ковровым узором украшены ак-баскуры — широкая тканая узорная полоса, опоясывающая и скрепляющая остов юрты *(илл. 383)*, полосы, обрамляющие дверь в кочевое жилище, а также отделанные бахромой жамбау, которые прикреплялись снаружи юрты. Сплошным ворсовым узором украшали лицевую сторону продолговатых сумок, в которых хранили одежду и другие изделия бытового назначения.

В ковровых узорах доминирует мотив рогов барана, встречающийся в самых различных комбинациях. Применяется и довольно большое число других геометризованных мотивов, связанных, судя по названиям, с животным и растительным миром, а также с предметами домашнего обихода («шея гуся», «цветок хлопка», «гребень» и т. п.). Для композиции каракалпакского коврового узора характерно фризовое расположение мотивов, что в наибольшей степени соответствует форме украшаемых предметов. Как правило, довольно протяженные раппорты узора отделены один от другого узкой вертикальной полосой орнамента. Специфична красочная гамма ковровых изделий: теплая розово-коричневая с вкраплением желтого и зеленого тонов.

Цветной узор имеют также войлочные изделия каракалпаков (текимет — подстилка и терлик — подседельники). Узор на них исполнен вваленной техникой; своеобразен орнамент каймы текиметов, состоящий из завитков в виде волн с чередующейся расцветкой.

На деревянных дверях юрт, подставках — сабаяках, шкафчиках—сандыках и других предметах меблировки узор располагается горизонтальными поясами и очень органично вписывается в орнаментальное убранство

кочевого жилища. Створки дверей имеют три-четыре филенки, лишь сверху и снизу отделенные друг от друга узкими поясками орнамента. Каракалпакская резьба одноплановая, плоскорельефная, в ней нет той сложности и изощренности, которые характеризуют изделия хивинских или бухарских мастеров. Однако из геометрических, стилизованных растительных и зооморфных мотивов каракалпакский резчик создавал разнообразные декоративные композиции, отличающиеся пластичностью и изяществом рисунка, красиво заполняющего отведенную для узора плоскость. Нередко рельеф резьбы дополняет инкрустация пластинками кости или красным сукном.

Вышивка и ювелирное искусство каракалпаков предназначались для украшения женской одежды. Разноцветными шелковыми нитями вышит узор (крестом или тамбурным швом) на праздничных женских головных уборах (кзыл кимешек), на нарукавниках, на так называемом синем платье, имеющем сплошную вышивку от ворота до подола. Вышивка, как и все декоративно-прикладное искусство каракалпаков, имеет узор, состоящий из геометризованных мотивов. Большинство орнаментальных образов связано с миром животных, с растительными прототипами («цветок урюка» и др.), с предметами быта («цепочка», «серьга», «пестик маслобойки»). К названию некоторых узоров добавлено определение — туркменский. Действительно, в каракалпакской вышивке отдельные мотивы, а также общая полихромия и контрастное сочетание вышитых полос и цвета материи, служащей фоном, близки туркменским и отчасти казахским вышитым изделиям. С туркменским и казахским сходно и ювелирное искусство каракалпаков, для которого характерны крупные декоративные формы. Женская нагрудная бляха — хайкел украшена цветными камнями и бахромой из подвесок *(илл. 387)*; красивы простые по форме литые браслеты, кольца, перстни, серьги с ромбовидными подвесками.

На протяжении XIX века каракалпаки сохраняли высокий художественный уровень и самобытный характер традиционного народного декоративно-прикладного искусства.

Специфические условия формирования материальной и духовной культуры казахского народа, у которого главным было кочевое и полукочевое хозяйство, определили своеобразие и самобытность казахского прикладного искусства. Его талантливые творцы — народные мастера, несмотря на превратность и сложность исторических судеб народа, из века в век передавали художественную традицию, совершенствующуюся сообразно требованиям времени, быта, национального художественного идеала. Эта художественная традиция довела до высокого уровня технологию производства, форму и декор предметов быта, превратив их в подлинные произведения искусства.

XIX век оставил прекрасные памятники казахского прикладного искусства, достигшего в этот период высокого расцвета. Собранные в простом и удобном в условиях кочевья жилище-юрте, полностью соответствующие кочевым условиям жизни, эти изделия объединяются в цельный и красочный ансамбль, построенный по внутренним законам красоты и гармонии.

Особо важную роль в декоративном синтезе предметов из различных, противоположных по структуре материалов — дерева, кости, кожи, металла, войлока — играют орнамент и цвет. Казахский орнамент прост, лаконичен, монументален. В нем нет излишней измельченности и усложненности. Пластика и сдержанная гибкость его линий находятся в полном соответствии с колористической гаммой, строящейся на выразительном сочетании немногих основных цветов. Расшифровка элементов орнамента и определение смыслового содержания цветосочетаний подтверждают глубокую реалистическую основу казахского художественного творчества. Так, например, один из основных орнаментальных элементов — кошкар-муюз (рога барана). У казахов — кочевников и скотоводов это животное олицетворяло богатство и плодородие, поэтому его изобразительный символ закрепился во всех видах народного узоротворчества. Каждый цвет тоже имел свое значение: красный символизировал радость, тепло, белый — истину, счастье, желтый — разум, печаль, коричневый — землю.

В XIX веке в казахском прикладном искусстве были высоко развиты изготовление орнаментированных войлочных изделий, ткачество, вышивка — этим обычно занимались женщины, а также резьба по кости, резьба и роспись по дереву, художественная обработка металла и кожи — произведения мужского труда. И если женские ремесла на протяжении всего периода предназначались для нужд собственного дома, то изделия ювелиров, резчиков по кости и дереву, кузнецов с середины XIX века стали изготовляться на продажу.

Традиция изготовления войлочных изделий восходит к глубокой древности. В орнаментальных мотивах и технических приемах казахских узорных войлоков можно проследить общее с самыми ранними из известных нам образцов войлочных ковров Пазырыкских курганных захоронений на Алтае (VI—V вв. до н. э.).

По технике исполнения, определяющей их художественный стиль, казахские войлочные ковры делятся на два основных типа: текемет и сырмак. Это обычно крупные по размеру постилочные ковры с соотношением сторон 2 : 1.

Текемет изготавливался способом вваливания рисунка из цветной шерсти в рыхлую войлочную основу. Узор текеметов не имеет четких границ и слегка расплывается по контуру. Композиция узора строится на выделении центрального поля и широкой каймы, часто не орнаментированной. Узор центрального поля крупномасштабен, прост и выразителен. Он обычно состоит из расположенных по длине ромбов со вписанными в них рогообразными крестовинами, иногда делится на две равные части, по всей площади которых широко и размашисто выписаны крупные спирали или упрощенные варианты узора кошкар-муюз *(илл. 388)*. На юге текеметы выполнялись в звучном сочетании оранжево-красных тонов и коричневого поля. В северо-западных областях рисунок выбирается мельче, цвета спокойнее и приглушеннее.

Стилистический принцип декорировки сырмаков — позитивно-негативный метод, определяемый способом изготовления этих ковров. Орнамент вырезался из двух сложенных вместе, противоположных по цвету войлоков. Затем контрастные узоры сшивали вместе, составляя центральное поле ковра из двух прямоугольников, зеркально повторяющих друг друга. Следствием этого

391. Тускииз — казахский настенный ковер. Бархат, вышивка шелком и кораллами, серебряные накладки. XIX в. Фрагмент

метода явилась еще одна особенность казахского узоротворчества — взаимопроникновение фона и узора, обусловившее художественную равноценность как фона, так и рисунка *(илл. 390)*. Отголоски этого приема можно встретить в вышивке, ткачестве, некоторых ювелирных изделиях.

Графический четкий узор сырмака подчеркивался ярким шнуром, проходящим по контуру узоров и укрепляющим место их соединения. Так же как текеметы, сырмаки имели центральное поле и кайму, в отличие от первых, всегда орнаментированную. В целом же сырмаки более спокойны и уравновешены по своему художественному образу, чем текеметы. Узор на них тоже крупный, хотя и не столь монументальный. В орнаменте использовались главным образом зооморфные мотивы. Колористическое решение строилось на сочетании двух, реже трех цветов — обычно белого, коричневого и красного.

Кроме мозаичной техники, в изготовлении сырмаков применяли аппликацию хлопчатобумажной материей, сукном или тонким войлоком. Однако во всех случаях сохранялось основное условие — равноценно активная роль фона и орнамента.

Монументальность орнамента, контрастное сочетание теплых и холодных тонов, отличающие казахские постилочные войлоки, обусловлены масштабом юрты и степенью ее освещения. Свет, пропускаемый через купольное отверстие, только чуть оживлял их узоры, придавая им особую выразительность.

Художественно оформлялись и широко применяемые в быту различные войлочные сумы. Они делались самой различной формы: кесе-кап — футляр для пиал, тен — сума для хранения постелей и одежды при перекочевке, сандык-кап — чехлы для сундучков, плоские, с закругленными и прямоугольными краями, аяк-кап — сума для хранения мелкой хозяйственной утвари *(илл. 389)*. Их декорировали аппликацией из сукна, бархата, цветного шнура, вышивали, по краям украшали шерстяной плетеной бахромой, крашеным конским волосом. Декорировались обычно лицевые части сум, и только кесе-кап украшался по всему объему. Узор никогда не нарушал формы предмета, а, наобо-

392. Шапан — казахский халат. Вышивка шелком. XIX в.

рот, подчеркивал плавность или геометричность его абриса, выразительную масштабность по отношению к другим изделиям. Казахские войлочные изделия, празднично и ярко оформленные, являлись необходимой принадлежностью интерьера юрты.

Из настенных ковров наиболее известны тускиизы. Их художественному решению придавалось особое значение, так как тускииз вешался на почетное место в юрте, прямо против двери. Это было наиболее красочное пятно в декоративном оформлении ее интерьера. В первой половине XIX века тускиизы делали главным образом из войлока со сложной аппликацией из дорогих тканей, часто сочетающейся с вышивкой. На тускииз нашивали ювелирные изделия, пучки перьев филина, охраняющие от «злого духа». Так же как в постилочных войлоках, в тускиизах украшались центральное поле и кайма. Имелись тускиизы, композиция которых строилась по принципу орнаментированного П-образного бордюра. Таким способом выполнен уникальный тускииз, принадлежащий Центральному государственному музею Казахстана. Материалом для него послужила кожа с тисненным узором; по полю разбросаны узорные серебряные бляхи. Ковер изготовлен на рубеже XVIII и XIX веков.

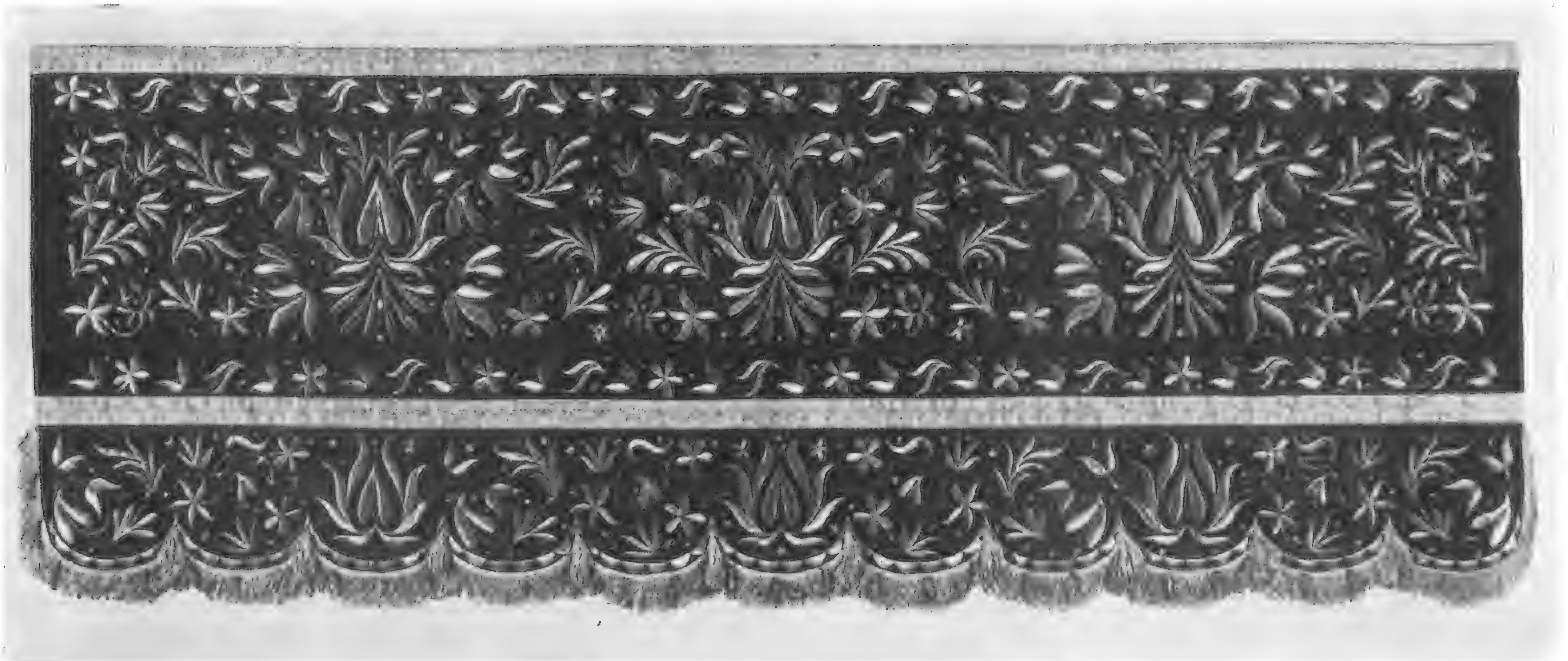
С распространением дорогих привозных тканей — цветного сукна, бархата, шелка, тускиизы стали делать из более эффектных, чем войлок, материалов. Постепенно закрепилась композиция, в которой центральное поле иногда оставляли совсем свободным от декора, зато П-образный бордюр, обычно из черного бархата, расшивался пышными и яркими растительными узорами.

К концу XIX века тускиизы стали чрезвычайно декоративными и красочными. В Государственном музее искусств Казахской ССР хранятся два тускииза, выполненные в последние годы столетия мастерицей из рода аргын на территории нынешней Семипалатинской области. Центральное поле одного тускииза составлено из двух шкур снежного барса; по черному бархатному бордюру золотым шитьем исполнены растительные розетки, скромные по размеру, но выразительные законченностью орнаментальных линий. По краю ковер оторочен мехом норки и выдры. В бордюре второго ковра крупными кораллами вышиты цветы с тонкими изящными стеблями и листьями. В узор бордюра вкомпонованы нашитые ювелирные бляхи прекрасной работы *(илл. 391)*.

Более скромные тускиизы вышивались тамбурным швом. В их вышивке преобладали растительные узоры; это были или заполненные пышной цветочной вязью солярные розетки или свободно вьющийся стебель, обогащенный разнообразными растительными побегами. Яркость и сочность цвета в сочетании с глубоким бархатным фоном создавали впечатление праздничности и изысканности. Предпочтение П-образной композиции бордюра и свободного центрального поля объясняется, очевидно, тем, что по обычаю перед тускиизом ставили подставку со сложенными на ней постельными принадлежностями. Таким образом, оставался виден только край ковра с трех сторон.

Вышивкой украшались различные бытовые предметы — сумы для хозяйственной утвари, полотенца, попоны для лошадей, покрывала на кровать *(илл. 393)*.

В коллекции Государственного музея искусств Казахской ССР есть покрывало (тосек жакпыш), декорированное золотым и серебряным шитьем. Мастерица из рода аргын Шонаева Турлыхан выполнила его в 1841 году. Объемность пластичных узоров, обусловленная техникой вышивки, создает на темно-красном бархатном фоне изделия мягкую игру светотени. В высоком мастерстве исполнения, в продуманности каждого изгиба растительных побегов, собранных в строгие, законченные композиции, в полной мере проявились древняя художественная традиция вышивки и орнаментальной импровизации, творческая индивидуальность и талант мастерицы.



393. Тосек жакпыш — казахское покрывало для кровати. Вышивка золотыми и серебряными нитками. Вторая половина XIX в.

Гладьевой и тамбурной вышивкой, золотым и серебряным шитьем украшалась одежда — головные уборы, халаты, платья, обувь.

Широко распространенный в Казахстане обычай дарить халаты повлиял на особую изысканность их декора. Халаты знати имели устойчивую декоративную композицию. На спине и полах халата вышивались солярные круги, заполненные растительными мотивами. Этот орнамент был одновременно оберегом и символом аристократического происхождения. Плотная тамбурная вышивка блестящими шелковыми нитями по монохромному, преимущественно темно-красному фону напоминает праздничный блеск глазурованной мозаики в облицовке среднеазиатских архитектурных сооружений *(илл. 392)*.

Значительную роль в интерьере юрты и в быту казаха-кочевника играли тканые изделия. Ткали большие ворсовые ковры (тукти-клем, *илл. 394*), безворсовые (такыр килем), длинные орнаментированные полосы для скрепления и украшения юрты (бау, баскуры), паласы (алаша), сшитые из бау и баскуров, различные сумы (коржын — переметная сума, кереге-кап — сума для перевозки складывающейся стены юрты).

По технике ткачества и декоративному стилю эти предметы близки киргизским и каракалпакским тканым изделиям. Различие определяется трактовкой орнаментальных элементов, выбором цвета, общим композиционным решением. В казахских ворсовых коврах, обычно темно-красных, насыщенных тонов, рисунок исполнялся черным или темно-красным утком и подчеркивался светлым контуром. Узор состоял из соединенных по вертикали ступенчатых квадратов с вписанными рогообразными композициями. В бордюре использовали те же рогообразные мотивы и различные составленные из треугольников фигуры. Ворсовые ковры ткали на станке, который представлял собой вертикально-наклонную раму размером 3,5 $\times$ 2 метра.

Изготовление ворсовых ковров было распространено на юге и в районах нынешних Кзыл-Ординской, Гурьевской, Актюбинской областей. В северных и северо-восточных районах ткали безворсовые, скупо орнаментированные баскуры и ковры.

Техника безворсового тканья насчитывает несколько художественных приемов. Наиболее простой из них — способ терме. Им выполнялись бау и простые алаша. Ткачество кежимтеру дает большее разнообразие орнаментальных мотивов и высокую плотность переплетения. Ткачеством орама-терме, обеспечивающим рисунок с обеих сторон, выполнялись главным образом настенные ковры — такыр килем. Способ бес-кесте, напоминающий вышивку гладью, применялся обычно вместе с другими видами ткачества при изготовлении коржынов и баскуров. Безворсовые изделия ткали на горизонтальном станке — ормек, который был известен по всей территории Казахстана.

С особым вниманием выполнялись баскуры, скреплявшие деревянный каркас юрты в месте соединения купольных жердей (уык) со стенной решеткой (кереге). Подобно архитектурному фризу, зрительно отделявшему перекрытие здания, баскуры служили для отделения купольного пространства от основной части юрты. Сообразно с размером юрты они бывали очень длинными (до 18—20 м). Орнаментальные импровизации по всей длине баскура не повторяются. Каждый вытканный узор является законченной узорной комбинацией. Преобладает геометрическая группа орнамента. Широко используется мотив дерева с симметрично уравновешенными частями по обе стороны.

Из степной травы — ши казахские женщины изготовляли простые и узорные циновки — шим ши. Такие циновки обычно помещались между войлочным

394. Тукти-клем — казахский ворсовый ковер. Шерсть. XIX в.

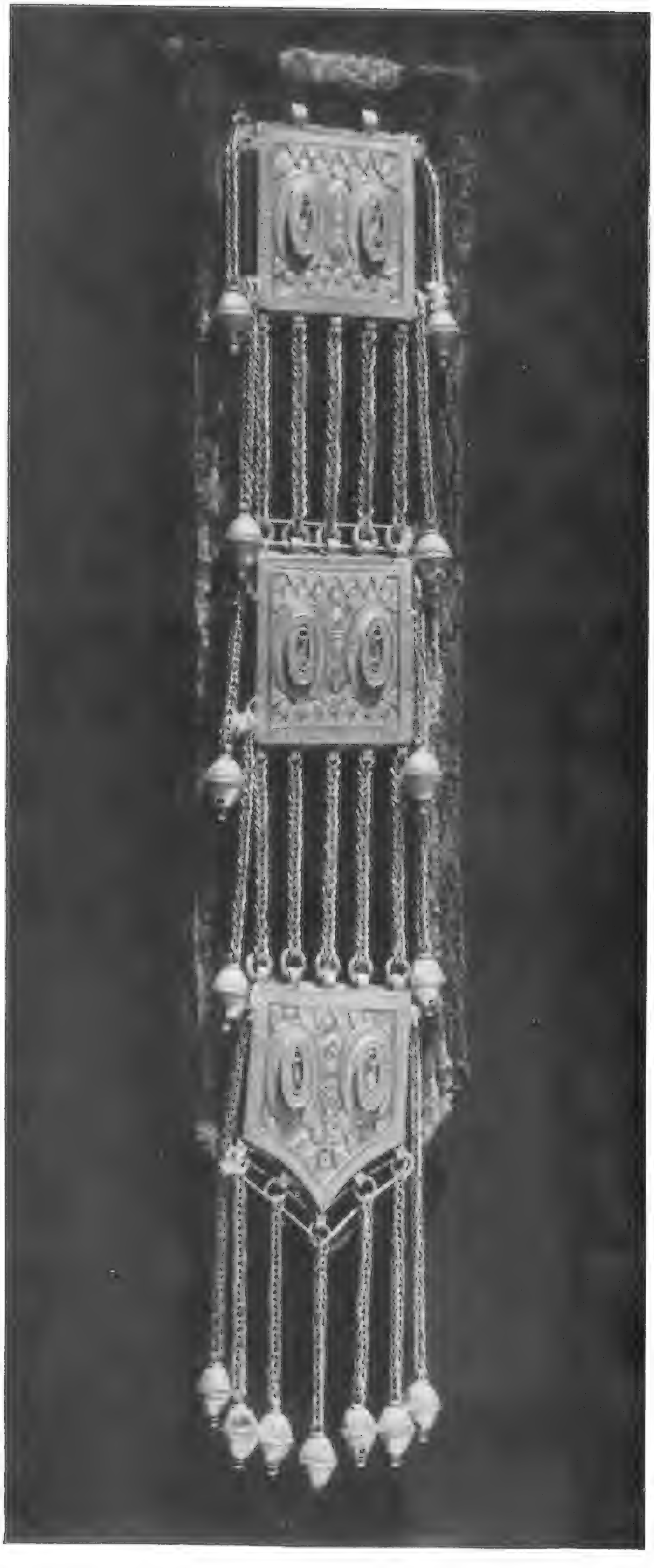
395. Казахское женское седло. Дерево, металл, серебрение, ажурная резьба. Вторая половина XIX в.

покрытием юрты и кереге. Своей яркостью и праздничностью шим ши прекрасно дополняли интерьер. Процесс их изготовления трудоемок. Каждый стебель оплетался шерстяными окрашенными нитями или цветной шерстью соответственно задуманному рисунку. Узор циновок близок казахским ворсовым и войлочным коврам.

Художественная обработка металла достигла в XIX веке высокого уровня. Многие русские и зарубежные путешественники, посетившие Казахстан в этот период, отмечали самобытность и совершенство изделий казахских ювелиров-зергеров. Изготовлялись серебряные наборы для конской сбруи, седел *(илл. 395)*, мужских и женских поясов, бляхи для украшения деревянного каркаса юрты, сундучков, кроватей, кожаной и деревянной посуды. Ювелирные украшения обязательно входили в комплекс повседневной и праздничной одежды. Особенно красивы были праздничные украшения. Для их изготовления употреблялось обычно серебро. Это связано не только с тем, что при постоянном спросе на изделия серебро было найти легче и проще (материалом служили монеты заказчика). Своими декоративными качествами серебро больше отвечало национальному художественному идеалу, не терпящему пестроты и мишурного блеска. Соответственно строго выбирались и отделочные камни: серебро прекрасно сочеталось с теплым благородным сердоликом, а кораллы и бирюза выгодно оттеняли его природные достоинства.

Особенностью стиля казахского зергерства являются сдержанность изобразительного языка, лаконичность в подборе выразительных средств, внимание к проработке каждой детали. Эти художественные приемы выгодно подчеркивают форму изделия, его пространственно-композиционную завершенность.

Можно выделить несколько школ казахского ювелирного искусства. Изделия из западных районов отличаются массивностью форм, величественностью и торжественностью образа. Нагрудное украшение — ониржиек состоит из нескольких соединенных цепочками прямоугольных или фигурных пластин, обработанных с внешней стороны позолотой, ложной зернью. Пластины центрируются розетками, круглыми или овальными, с геометрическими композициями из ложной зерни. Иногда в розетки вставлено цветное стекло, укрепленное треугольниками зерни *(илл. 396)*.



396. Ониржиек — нагрудное украшение. Серебро с позолотой, штамповка, вставки из стекла. XIX в.

Нагрудное украшение дополнено массивным браслетом с присоединенными к нему двумя или четырьмя кольцами. Перстни обычно плоские, без камня, овальной или круглой формы, с поверхностью, обработанной в том же стиле.

На территории нынешней Кустанайской области изготовлялись штампованные изделия. Их любили украшать подвесками из серебряных штампованных листочков, коралловыми и стеклянными бусинками на цепочке. В северных и северо-восточных районах была распространена филигрань. Так, украшения для кос — шолпы часто делали из нескольких соединенных по длине фигурных розеток. Каждая розетка состоит из ажурного сканого обрамления с крупным сердоликом в центре.

Техника чернения, известная казахам с древнейших времен, в середине XIX века, с проникновением сюда изделий работы кавказских мастеров, получила новое рождение. Ее широко применяли и в северных и в северо-восточных районах, и украшения в этой технике стали называть кавказскими.

Повсеместно изготовляли литые и кованые браслеты, плоские и круглые в сечении. Их несомкнутые концы всегда декоративно обрабатывались — резьбой, гравировкой, чеканкой. Наборы для конской сбруи украшались насечкой по железу, резьбой, инкрустацией сердоликом. Техникой насечки, известной всем народам Средней Азии, обрабатывались ажурные и штампованные бляхи для кожаных подседельников. В соединении с тиснеными узорами они придавали этим изделиям особенную декоративность.

В XIX веке среди казахов были широко популярны различные изделия из кожи. Кожаная хозяйственная утварь (торсык — сосуд для кумыса, конек — подойник, шыны-кап — чехлы для пиал) часто сочетает несколько материалов — кожу, дерево, металл. Украшалась она гравировкой и тиснением, выполняемым с помощью специальных трафаретных досок. Узоры этих изделий восходят к основной группе мотивов казахского национального орнамента, приобретая, однако, в каждом конкретном случае соответственную пластическую выразительность *(илл. 398)*.

Замечательным качеством искусства казахских народных мастеров является глубокое чувство материала, его природных свойств, умение их выделить и подчеркнуть. Это качество проявляется во всех видах казахского народного творчества, в том числе и в искусстве резьбы по дереву и кости. По данным археологических раскопок традиции художественной обработки дерева и кости на территории Казахстана восходят к эпохе ранних кочевников VI—IV веков до н. э.

В XIX веке резчики по дереву — агаш уста и резчики по кости — суюкши, так же как и зергеры, были профессиональными ремесленниками. Многие из них пользовались широкой известностью. Труд их высоко ценился. В резьбе по дереву преобладал плоско-рельефный узор с четко выраженным контуром рисунка. Известны также трехгранновыемчатая резьба и штриховка. Резьбой украшались лицевые части сундучков для хранения продуктов — кебеже, посудных шкафов — асадал *(илл. 399)*, кроватей — тосек агаш. Особенно изысканны объемные резные изделия: различные ковши для разливания кумыса — ожау и чаши — сапты аяк. Вырезанные из цельного куска дерева

ожау, часто композиционно очень сложные, пластикой и цельностью образа, певучестью удлиненных пропорций напоминают музыкальные смычковые инструменты.

Узорный рельеф казахских деревянных изделий выдержан в общем стиле национального орнамента. Он одноплановый, никогда не перегружен. В нем та же сдержанность и законченность узорных композиций, как и на других произведениях казахского народного декоративного искусства. Мотивы орнамента — смешанного характера: растительные, космологические, животные.

Резные изделия на юге Казахстана часто тонировались или ярко раскрашивались таким образом, чтобы еще больше подчеркнуть рельефный рисунок. В других областях деревянные резные предметы украшались орнаментированной костью, металлическими ажурными бляхами. Полностью расписные изделия встречались реже.

Художественно обработанными костяными пластинами инкрустировались деревянный каркас юрты, мебель, посуда, музыкальные инструменты. Бытовали изделия, сделанные целиком из кости или рога,— гребни, ожау. В декоре некоторых деревянных изделий орнаментированная кость сочеталась с резным посеребренным металлом.

Известны несколько способов инкрустации костью — сплошная облицовка гравированными или резными костяными пластинами и частичная. Частичная инкрустация иногда сочеталась с резьбой по дереву. В коллекции Государственного музея искусств Казахстана хранится дверца посудного шкафа с резьбой и инкрустацией *(илл. 400)*. Резьба — контурная, неглубокая и применена лишь для того, чтобы подчеркнуть гибкую пластику орнаментальных узоров в композиции, исполненной инкрустированностью костью. Костяные пластины с рельефом часто раскрашивались. Под ажурную кость иногда подкладывался фон из цветной материи. Кость прикрепляли к основе гвоздиками с высокими посеребренными шляпками. Все это придавало изделию дополнительный декоративный эффект.

В целом казахское народное прикладное искусство XIX века отличается сложившимся художественным стилем, позволяющим определить его особенности в общем круге художественного творчества народов Средней Азии и Казахстана.

Как и у других, по преимуществу кочевых народов Средней Азии, искусство киргизов в XIX веке было неотделимо от быта, связано с практическими задачами создания жилища, утвари, одежды. Вместе с тем ограниченность форм художественного творчества отнюдь не свидетельствовала о слабой творческой одаренности народа. В произведениях декоративного искусства эстетические чувства раскрывались с большой талантливостью, а порой и с тончайшим артистизмом и подлинно художественным вкусом.

Представления о прекрасном в киргизском искусстве наиболее ярко выражены в войлочных изделиях. Орнаментированный войлок служил для украшения переносного жилища — юрты, предметов, связанных с перекочевками, народными празднествами, свадебными церемониями.

397. Текче — киргизская подвесная сумка. Войлок. Аппликация. XIX в.

398. Казахские кожаные сосуды с тисненым узором. Первая половина XIX в.

399. Лицевая часть ящика для хранения посуды. Резьба по дереву. Начало XIX в.

400. Дверца шкафа для посуды. Дерево, инкрустация костью, резьба. XIX в.

Различные технические приемы орнаментации войлочных изделий во многом определили и их художественные особенности. Как и казахам, киргизам была известна мозаичная техника, близко соприкасающаяся с аппликацией и в своем происхождении, по-видимому, связанная с ней. Этой техникой киргизы выполняли постилавшиеся в юрте на пол ковры — ширдаки (в южных районах — ширдамал), подвесные сумки и мешки для хранения домашних вещей, широкие полосы, укреплявшиеся внутри юрты на ее купольной части, навесные двери на юрту и т. п.

Ширдаки изготовлялись киргизами почти повсеместно. Исключение составляют лишь некоторые районы, населенные родоплеменной группой ичкилик. В ширдаках хорошо видна зависимость их орнаментации от техники исполнения. Вырезанные одновременно из двух кусков войлока разного цвета, орнаментальные мотивы образуют в ширдаках композиции, в которых каждый из мотивов занимает равную по отношению к узору другого цвета площадь и является зеркальным его отражением. Узор плоскостный, графически четкий, цветовая гамма его ограниченна *(илл. 402)*.

Ширдак состоит из центрального поля и обрамляющего его бордюра. Узор центрального поля крупный. В этом сказывается, с одной стороны, понимание народными мастерами декоративного назначения ковра, рассчитанного на рассмотрение извне юрты на довольно значительном расстоянии, с другой — зависимость от технических возможностей, заставляющая избегать мелких форм орнамента и его детализации. Композиция, вытянутая по горизонтали, отличается уравновешенностью, отдельные мотивы располагаются в ней однопланово и никогда не бывают наложенными один на другой или переплетенными между собой.

Композиционное расположение орнамента в центральном поле построено на выделении двух, трех, четырех крупных, ритмически повторяющихся фигур в виде круга, четырехугольника, ромба или крестовины. Иногда центральное поле разбито по диагонали на клетки. Пространство между клетками, так же как и между крупными фигурами и внутри их, заполняется узором, представляющим различные вариации завитков, в основе которых лежат изображения животных и растительных форм. Один из основных элементов этого узора — рогообразный завиток, носящий у киргизов название «кочкор муйуз» (рог горного козла). Различные сочетания рогообразных завитков образуют подчас сложный и витиеватый, как бы текучий орнамент. Особенно распространены парные рогообразные завитки. В бордюрах они в сочетании с одиночными завитками составляют плавно очерченные ряды.

Большую роль в создании впечатления богатства орнамента и его композиционной слаженности в ширдаках играет умелое использование мастерами контрастных цветовых сочетаний. В расцветке центрального поля ширдаков доминируют сочетания красного цвета с синим, коричневого с оранжевым. Эти же цветовые сочетания преобладают в расцветке бордюров, но они, как правило, не совпадают. Если, например, центральное поле строится на сочетании красного цвета с синим, то в бордюре ведущими будут коричневый с желтым или оранжевым (долина Таласа) или белый с красным (Тянь-Шань). Если цвета центрального поля и бордюра совпадают, они берутся в различной

тональности. Большую декоративную роль играет и цветной шнур, оконтуривающий узор ширдака.

При общности решений орнаментального и декоративного строя киргизских мозаичных войлочных ковров в них есть некоторые локальные различия, определяемые особенностями развития этого вида искусства у отдельных родопленных групп. На Тянь-Шане, где этот вид искусства имеет особо устойчивые традиции и где в основе композиции войлочного ковра лежит обычно круг, ромб и квадрат, связанные с древними космологическими представлениями, широкое распространение имеют также ковры со сплошным заполнением центрального поля непрерывным узором из искусно скомпонованных парных завитков. Тянь-шанские ширдаки отличаются большой уравновешенностью композиции, ясностью и стройностью рисунка и его ритмов, что вместе с повышенной декоративностью цветового решения придает им особую монументальность. В долине Таласа в орнаментации войлочных ковров сказываются близкие связи с искусством казахов. Здесь же встречается и миндалевидный узор растительного характера, заимствованный, по-видимому, у узбеков.

Мозаичная техника оформления войлочных изделий сочеталась иногда с аппликацией, заключающейся в наложении на светлую кошму узора, вырезанного из красного войлока, а с середины XIX века — из красного фабричного сукна или хлопчатобумажной ткани. Наиболее широко аппликация применялась при внешнем оформлении богатых и свадебных юрт. Ею декорировались войлочные покровы купольной части юрты, войлочные завесы на вход в юрту и многое другое.

Высокий вкус и мастерство особенно ярко проявлялись при изготовлении мелких войлочных изделий: многочисленных сумок *(илл. 397, 406)*, чехлов и т. д. В их орнаментации ясно сказывается умение киргизских мастеров согласовывать декоративное оформление вещи с ее формой. Находя для каждого предмета из войлока соответствующую форму, они подчиняют ей все композиционное и цветовое решение декора.

Существуют известные различия между художественным строем крупных и мелких изделий из войлока. Крупные изделия строже по рисунку и композиции, четче по ритмам; мелкие — отличаются большей свободой в компоновке узора, большей его живописностью. Несмотря на небольшие размеры, они не утрачивают свойственные киргизскому искусству черты монументальности, достигаемые особой лаконичностью образного решения, соотношением пропорций, локальностью цвета.

В противоположность мозаичной технике изготовления войлочных изделий техника вваленного или вкатанного узора придает их декору пластичность, сглаженность цветовых переходов, расплывчатость и подвижность орнаментальных форм. Эта техника применяется в основном для изготовления постилочных ковров (алакииз), которые производятся почти всеми

401. Алакииз — киргизский войлочный ковер с вваленным узором. XIX — начало XX в. Фрагмент

402. Ширдак — киргизский войлочный ковер. XIX — начало XX в. Фрагмент

403. Тушкииз — киргизское настенное панно. Тамбурная вышивка по черному бархату. Начало XX в. Фрагмент

народами Средней Азии *(илл. 401)*. Орнамент выкладывается в алакиизах из прядей цветной шерсти или из тонкого цветного войлока в процессе валки. Также как и в шырдаках, в орнаменте киргизских алакиизов преобладают композиции, складывающиеся из крупных рогообразных завитков — муйуз. Расцветка строится на сочетаниях красного с синим, желтого с оранжевым на фоне естественного цвета шерсти — коричневого, серого или белого.

Одним из древнейших видов украшения киргизских войлочных изделий является узорная стежка, исполнявшаяся по одноцветной светлой или темной кошме нитками из верблюжьей шерсти. В стежке встречаются и наиболее древние элементы узора — концентрический круг, спираль, зигзаг.

Почти аналогичную роль, какую играют в быту киргизов войлочные изделия, исполняют и ворсовые ковры, хотя ковроткачеством в XIX веке занимались далеко не все киргизы. Оно было распространено лишь в южных, примыкающих к Ферганской долине местях, заселенных родоплеменными группами ичкилик, мундуз, басыз и другими. Киргизские ковры в XVIII—XIX веках поставлялись в виде дани ханскому двору в Коканде. Со второй половины XIX века они в большом количестве шли на международные рынки.

По рисунку киргизские ковры чрезвычайно разнообразны. Композиция узора, его интерпретация имеют большое количество вариантов, благодаря чему узор производит впечатление большого богатства. В некоторых коврах композиция центрального поля строится на повторе по горизонтальной оси двух, трех крупных медальонов в виде ступенчатых многоугольников, квадратов или ромбов, обрамленных парными завитками, или на массе одной усложненной фигуры. Центральная часть ковра бывает разбита продольными полосами на два, три и более поля. Иногда поле ковра покрыто решеткой из поперечных и продольных полос, рассекающей его на мелкие квадраты или ромбы, заполненные ромбовидными мотивами, округлыми или звездообразными розетками, S-образными фигурками и т. п.

Встречается решетка и крестообразной формы с крестообразным же узором в промежутках. Сложную разработку получает мотив рогообразного завитка.

Некоторые старые киргизские ковры приближаются по композиции к туркменским ковровым изделиям с племенными гёлями. Медальоны и небольшие промежуточные розетки размещаются в них строгими рядами в продольном направлении. В расцветке используется диагональный принцип, не совпадающий с линейным ритмом. Однако от туркменских эти ковры отличаются более крупными масштабами орнаментальных форм, большей графичностью и лаконизмом рисунка, имеющего в основном геометрические очертания с четко обозначенными завитками. Кроме того, киргизские ковры отличаются от туркменских большей высотой (6—8 мм) и рыхлостью ворса благодаря меньшей плотности вязки узлов (узел полуторный, 80—110 тыс. на 1 кв. м), а также большей полихромностью цветовой гаммы, в которой, как и в войлоках, главные цвета — красный и синий, а дополнительные — коричневый, белый, желтый, оранжевый, розовый, фиолетовый, зеленый и другие.

В узоре киргизских ковров значительное место занимают растительные мотивы. Встречается, например, орнамент в виде вертикально стоящего стебля со стилизованными ветвями. В ряде растительных форм узора киргизских ковров есть близость к узорам ковров Восточного Туркестана. Характерна цветочная розетка типа хризантемы, типичная для хотанских и кашгарских ковров. В бордюрах киргизских ковров, состоящих из одной широкой и двух или нескольких узких полос, преобладают вытянутые, подчиненные одноосной симметрии ромбы и треугольники, многолепестковые розетки, непрерывные ломаные линии с завитками, наклонные линии с уступами, меандровый узор.

При большом разнообразии композиционных и колористических построений, большой свободе в использовании разнородных элементов орнамента, киргизские ковры производят впечатление художественного единства. В них есть ясная и величественная простота, нарядность, выражающая жизнеутверждающий характер киргизского народного творчества.

Наиболее ценными в художественном отношении и традиционными, наряду с небольшими войлочными изделиями, являются мелкие киргизские коврики — чаваданы, баштыки, предназначенные для хранения и перевозки при перекочевках предметов домашнего обихода. Они более свободны и выразительны по рисунку, более гармоничны по цвету, нежели большие ковры. Уравновешенность орнамента достигается в них не столько симметрией, сколько большой его ритмической слаженностью, органической связанностью с формой предмета и его назначением. Виртуозно владея ритмическим членением плоскости ковра, умея точно наметить соотношение мотивов орнамента с фоном и цветовым построением, киргизские мастера искусно компонуют свои узоры, заставляя их всякий раз звучать по-новому.

В большинстве мелких ковровых изделий проявляется принцип равновесия фона и орнамента с активным выделением центрального поля, ограниченного узкой и скромной каймой. Цельность красочной гаммы основывается здесь на преобладании благородного насыщенного мареново-красного цвета и умелом подборе

404. Киргизский замшевый вышитый халат. XIX в.

цветовых сочетаний. Важную роль в этом играли и применявшиеся до последней четверти XIX века для окраски шерсти растительные красители, придававшие ей блеск, сочность и богатство оттенков.

Несмотря на то что ковры производились лишь некоторыми племенными группами, несомненно, что этот вид искусства — неотъемлемая часть культуры всего киргизского народа. Стилистически они неразрывно связаны со всеми другими видами киргизского художественного творчества, и прежде всего изделиями из войлока и тростника — чия. Из чия, оплетая каждую тростинку цветной шерстяной нитью, киргизы изготовляли узорные циновки, использовавшиеся при сооружении юрты и как дверные завесы и ширмы.

Декоративность в циновках достигается раппортным или симметричным расположением орнаментальных форм, имеющих геометрические очертания, и контрастным сопоставлением цветов. Обводка орнаментальных мотивов прерывистой линией и некоторая фактурность поверхности, обусловленные техническими особенностями изготовления циновок, придают узору как бы подвижность. Узор имеет неисчислимое количество вариантов. В одних случаях он приближается к орнаментации войлочных мозаичных, в других — ворсовых ковров. В Приисссыккулье и Тянь-Шане преобладают крупные формы в виде соприкасающихся, вытянутых

по горизонтали ромбов и своеобразных ломаных фигур, образованных как бы разрезанными на части рогообразными завитками. В Алайской долине традиционна трехчастная композиция с крупным тяжеловесным медальоном в виде ромба или квадрата в центре. По сторонам его располагаются легкие и свободные по рисунку вертикальные стебли с симметричными завитками. Основой декоративного строя этих циновок при большом количестве компонентов является замечательная уравновешенность всех их цветовых элементов.

Широкое распространение у киргизов имели вышивка и узорное ткачество. Вышивкой украшались многие предметы в юрте, мужская и женская одежда, головные уборы, конское убранство. Она выполнялась по кошме, шерстяной и хлопчатобумажной ткани цветной шерстью и шелком. Со второй половины XIX века типичной становится вышивка по черному бархату и красному сукну.

Техника вышивания разнообразна. Повсеместно распространена вышивка одним из древнейших на Востоке тамбурным швом (ильмес): крючком — на севере, иглой — на юге. На юге пользуются также основанным на переплетении ниток швом ильмедос, в более уплотненном варианте известным и туркменам. В старинных вышивках преобладающим был красный цвет. Позднее расцветка становится более полихромной. В основе орнамента лежит чаще всего круглая розетка, заполненная завитками, растительными и стилизованными зооморфными мотивами.

Среди предметов, предназначенных для убранства юрты, большим своеобразием отличаются вешавшиеся на стенку, вытянутые в длину, обрамленные сверху и с боков вышивкой прямоугольные панно — тушкиизы (*илл. 403, 407*). Этот вид изделий был известен всем киргизам, кроме ичкиликов. Старинные тушкиизы делались из войлока и украшались аппликациями из красного сукна домашней валки или вышивкой цветной шерстью. Позднее вышивка стала выполняться цветным шелком по черному бархату. Средняя, невышитая часть заполнялась узбекским узорным шелком или цветной тканью. В узоре тушкиизов наряду с мотивом круглой розетки нередко встречается изогнутый, идущий вдоль всего края панно стебель, в изломах которого помещаются пучки листьев, мотив граната, миндаля. В некоторых вышивках можно видеть схематизированные изображения животных и птиц и даже сцены охоты и пастбища. Эти жанровые мотивы, как и отдельные изображения животных, напоминающие рисунки на стенах мазаров, благодаря найденности масштабных отношений, плоскостной трактовке формы и декоративному цветовому решению, органично связаны с орнаментальным декором вещи, составляя с ним неразрывное целое.

Из предметов киргизской одежды особыми декоративными качествами отличались вышитые тамбуром женские распашные бархатные юбки для верховой езды и мужские замшевые штаны, а также халаты (*илл. 404, 405*). В старину искусно вышивались голов-

405. Киргизский замшевый вышитый халат. XIX в.

406. Аяк-кап — киргизская сумка для посуды. Вышивка по бархату. XIX в.

ные уборы в виде шлемовидных шапочек для замужних женщин. Вышивка на шапочках исполнялась по белой ткани очень тонким тамбурным или счетным швом со сплошным заполнением фона мелким узором различных оттенков красного цвета.

Среди киргизских узорных тканей широко использовалась в быту плотная, отличающаяся слегка рельефной фактурой двухцветная, красная с синим, ткань терме. Особенностью ее является взаимопроникновение фона и узора, состоящего из ломаных линий, образующих ромбы с парными завитками. На юге изготовляли ткани с чередующимися белыми и цветными узорными полосами и с рисунком, создающимся при помощи дополнительного цветового утка, четко выступающего на светлом одноцветном фоне. Все они ткались из шерстяных нитей в виде полос различной ширины, которые служили для укрепления и украшения юрты, для поддерживания ее войлочных покровов. Из полос сшивали узорные паласы, сумки, попоны.

Разделение труда в художественном творчестве между женщинами и мужчинами у киргизов было такое же, как и у казахов. Женщины хранили и развивали традиции искусства валяния кошм, ткачества и вышивки, передавая эти традиции от матери к дочери. Художественная обработка металла, кожи и дерева находилась главным образом в руках мужчин — кузнецов, ювелиров, мастеров резьбы по дереву, которые сочетали свое ремесло с основным занятием животноводством и земледелием. Об исконности этих ремесел свидетельствует не только их широкое распространение на всей территории, заселенной киргизами, но и глубокая стилистическая связь созданных мастерами художественных изделий со всеми другими видами народного творчества, связанного с кочевым укладом жизни.

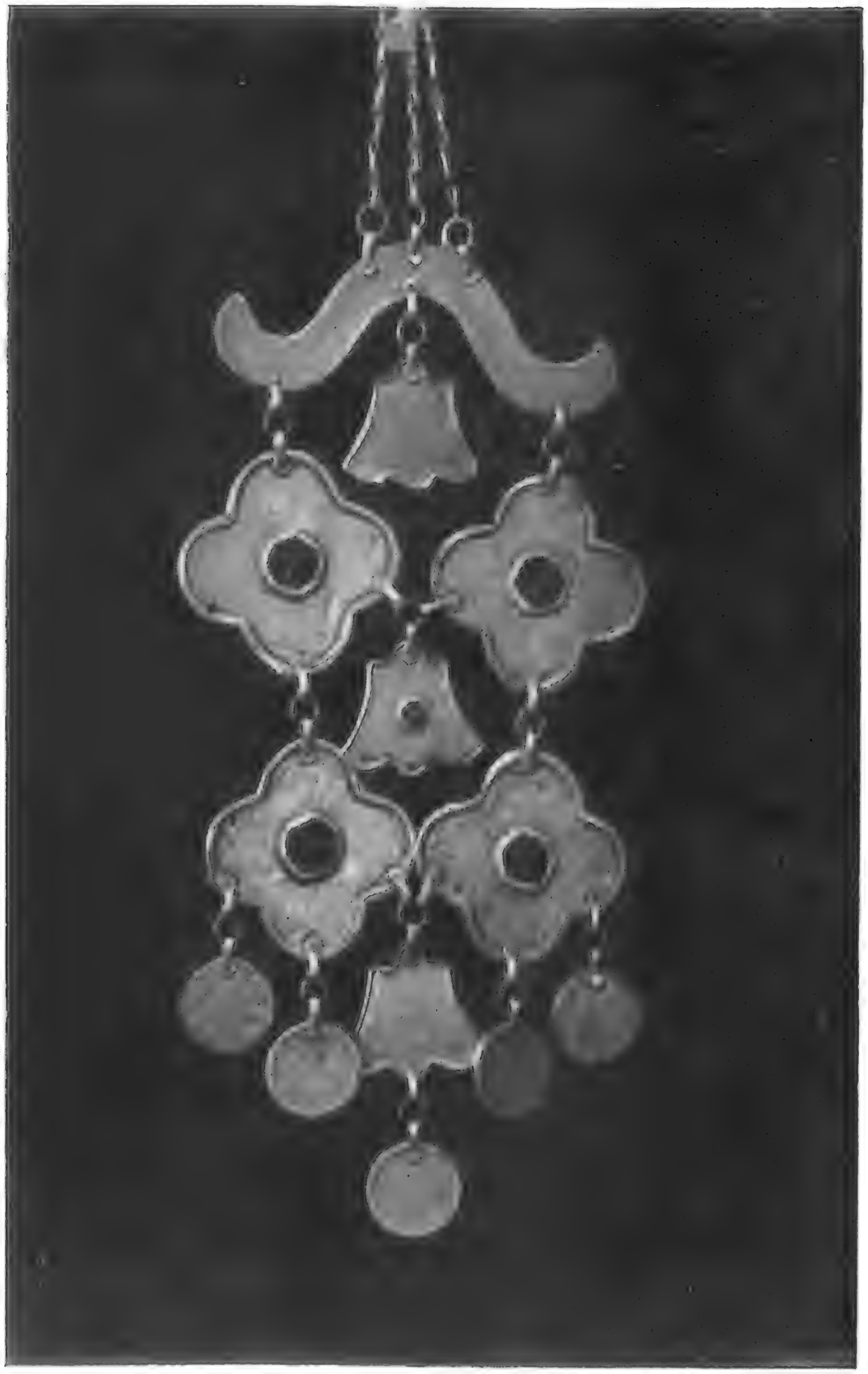
Резьба по дереву, сочетавшаяся иногда с росписью и раскраской, применялась в украшении деревянных частей юрты, а также различных бытовых предметов: укладок, подставок, на которые складывались кошмы, ковры и постель, шестов — вешалок для одежды и конской сбруи, мешалок для кумыса, черпаков. В большинстве областей преобладала рельефная резьба со скошенными, мягко снижающимися к фону округлыми краями. Резьба эта давала возможность создавать узоры, отличающиеся большой пластичностью и внутренней динамикой. Плоская резьба под прямым углом бытовала преимущественно в южных районах и лишь на небольших предметах. На юге же встречается резьба двуплановая с дополнительной обработкой основных линий орнамента резцом.

Выразительна рельефная резьба на притолках, дверных рамах и дверях юрт из Тянь-Шаня. Узор на них, образованный в результате довольно глубоко выбранного ножом фона, состоит из кругов и спокойных, уравновешенных округлых рогообразных линий. Переход освещенных, выпуклых частей резьбы к углубленным, затененным образует мягкую светотень, благодаря которой предметы из дерева приобретают своеобразную живописность, подчеркнутую декоративность, роднящие их с произведениями искусства из войлока с вваленным узором. Плавность движения орнамента обусловливает особую текучесть линий, усиливающую декоративные качества. Двери воспринимаются издали как висящий у входа в юрту ковер.

407. Тушкииз — киргизское настенное панно. Тамбурная вышивка по бархату. Начало XX в. Фрагмент

Традиции искусства резьбы по дереву были особенно устойчивыми именно в северных районах. Наиболее распространен здесь мотив вихревой розетки — древний солярный знак, который помещался как оберег при входе в юрту на притолке или на верхней части створки двери. Он или вкомпоновывается в рисунок, состоящий из рогообразных завитков, или выступает как самостоятельный мотив. Особенно часто вихревая розетка применялась при украшении резных деревянных футляров для хранения и перевозки фарфоровых чашек. Хорошо вписываясь в окружность крышки футляра, она принимает то более обобщенную, то более детально разработанную форму.

На юге резьба по дереву в искусстве киргизов связана с традициями узбекской и таджикской декоративной резьбы. Двери здесь являются деталью жилища преимущественно оседлого типа. Орнамент имеет в основе своего построения узоры, образованные пересечением линий квадрата или различного очертания звезд с окружностью. В предгорьях Алая резьба наносится на поверхность предмета не путем углубления фона, а путем вырезывания самого узора в виде прямых и косых зарубок. Несмотря на примитивность и



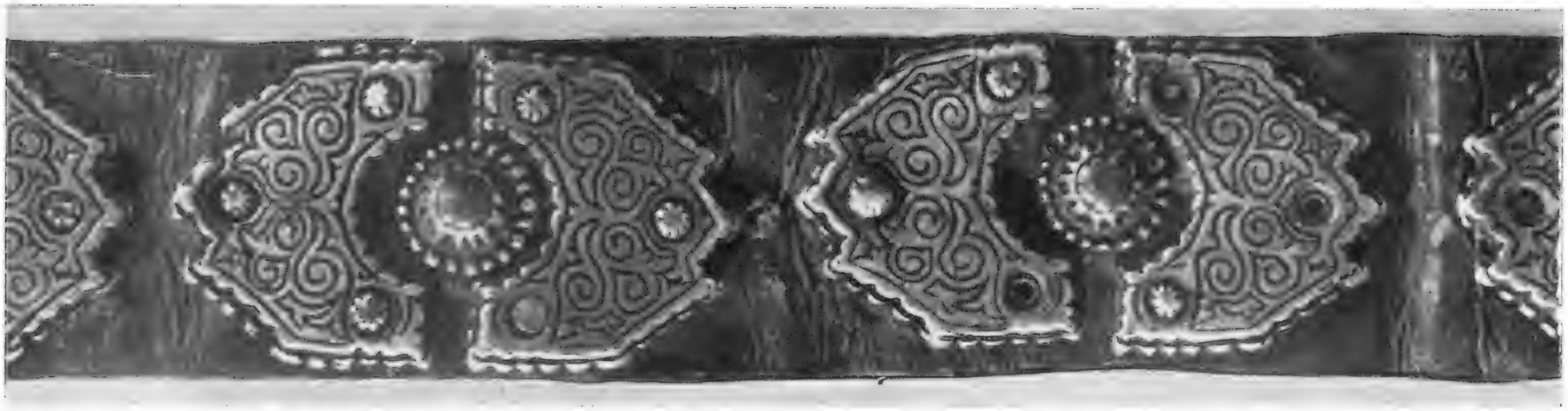
408. Киргизское украшение для кос. Серебро. Начало XX в.

архаичность, она бывает выполнена с большим художественным чутьем и вкусом.

К оформлению предметов из дерева близко примыкает тиснение по коже. Узор наносился надавливанием на мягкую влажную кожу заостренным инструментом, вырезанным из рога горного козла, или горячим способом с использованием металлических разогретых штампов. Особое внимание уделялось отделке фляг для кумыса, имеющих формы сдвоенных рогообразных завитков, сплошь покрытых узором. Тиснением украшали подойники, ведра, футляры для чашек, кожаные сундучки, части конского снаряжения. Часто тиснение сочеталось с аппликацией из цветной кожи и ткани, декоративными швами, нашивками металлических фигурных пластинок.

Любовь к коню, к верховой езде обусловила особо внимательное отношение киргизов к его убранству. Комплекты украшений коня и конской сбруи представляют хорошо разработанные художественные ансамбли, в создании которых важная роль принадлежала не только мастерам, обрабатывающим кожу, но и кузнецам и ювелирам. Украшая предметы конского снаряжения, ювелиры применяли насечку серебром по железу, штамповку, ажурную резьбу, чеканку, эмаль, цветные камни, а на юге и перламутр *(илл. 410)*. Особенно многообразны по формам и орнаментации были различные металлические накладные и подвесные, выпуклые и плоские, глухие и ажурные, гладкие и узорные бляшки, украшающие узду, нагрудники, и т. п. На них можно встретить очень древние узоры в виде многолепестковой розетки, полупальметты, трилистника, известные по материалам раскопок Пазырыкских курганов на Алтае и могил Восточнотюркского каганата. Большое внимание уделялось декоративной обработке медных или железных посеребренных стремян. В основе их орнаментальной профилировки лежит узор в виде усложненного завитка кыял (фантазия), встречающегося и в мозаичных коврах.

Художественная обработка металла широко применялась при изготовлении женских украшений. Здесь в дополнение к техническим приемам, встречающимся в убранстве конского снаряжения, применялись зернь, ажурная и накладная филигрань, отделка полудраго-



409. Кемер — киргизский мужской пояс. Кожа, серебро, гравировка. Начало XX в. Деталь

410. Лука седла, украшенная серебром. Ажурная резьба, штамповка. Киргизская работа. 1914 г.

ценными камнями, из которых излюбленными были сердолик, бирюза и кораллы *(илл. 408)*. Различные родоплеменные группы пользовались разными по форме и характеру декора украшениями. Некоторые из них носили повседневно, другие надевали только в особо торжественных случаях — на свадьбу, при перекочевках.

Пуговицы, накосники на Тянь-Шане и в Таласе украшались ажурной филигранью. Здесь же сохранялись наиболее древние формы накосных украшений в виде массивной прямоугольной пластинки с серебряной насечкой, а иногда и с голубой эмалью и вставными камнями. В XIX веке получила распространение известная казахам массивная треугольная или фигурная подвеска с бляшками на кольцах и коралловая низка с серебряными, полыми внутри ажурными бусинами. У северных же киргизов было распространено сложное по форме богатое височно-нагрудное украшение, состоящее из большого количества орнаментированных подвесок, соединенных на груди треугольной или прямоугольной пластиной.

На юге известна была фибула — большого размера застежка с отверстием в центре, служившая для скрепления ворота женского платья. Повсеместно распространенными были кольца, браслеты (часто не сомкнутые) и серьги. Серьги в форме круга и полукружья с филигранью и зернью широко бытовали на юге.

Киргизские мастера-ювелиры не любили резких изломов линий, острых углов, дробных форм. Путем сопоставления светлого и темного, мелкого и крупного, гладкого и изукрашенного они добивались игры светотени, игры объемов, делающих их произведения броскими и декоративными *(илл. 409)*.

Искусство киргизов в XIX веке, несмотря на некоторые местные, локальные особенности, обусловленные историческими судьбами племен, из которых формировалась киргизская народность, обладает большой целостностью и своими характерными чертами. Отдельные виды киргизского изобразительного народного творчества, функционально и художественно между собою связанные, составляют единый комплекс, в котором пластическая и цветовая сущность предметов имеет свой неповторимый образный строй. Важную роль в сложении этого строя играют узорные кошмы, ковры, вышивки, циновки, образующие как бы

внешнюю и внутреннюю оболочки юрты. Они организуют ее пространство и составляют единый декоративный аккорд, где ярко выражено стремление к цветовому эффекту, к контрастам и своеобразной ритмике чередования звучных, открытых тонов, а также отдается предпочтение крупному и броскому орнаменту с четким и ясным силуэтом, рационально и конструктивно построенным.

Искусство киргизов, имеющее много точек соприкосновения с творчеством туркмен, каракалпаков и ряда других народов, особенно близко искусству казахов, с которым его роднит общность не только образного языка, но и всего орнаментально-декоративного строя. Вместе с тем об исконности его традиций свидетельствует сходство многих орнаментальных форм и построений с декором древних архитектурных памятников Киргизии — узгентских мавзолеев XI—XII веков, гумбеза Манаса XIV века и других.

Рассмотрение архитектуры и декоративно-прикладного искусства народов Средней Азии и Казахстана показывает, что в XIX веке в рамках традиционной художественной системы они не переставали быть развивающимся творчеством, многообразным в своих жанрах и формах.

По сравнению с классическими периодами средневековой художественной культуры в развитии искусства XIX века явственно сказался приоритет тех его видов, которые рождались непосредственно в быту народных масс. Яркие примеры этому дают народное зодчество, резьба и роспись по ганчу и дереву, различные виды текстиля, бытовая керамика, художественная работа по металлу, искусство ювелиров.

Высокая культура узоротворчества — мастерство рисунка, чувство пластики, композиции и колорита — сообщила народному искусству неповторимый характер и глубокое эмоциональное звучание, основанное на поэтически-образном воплощении красоты окружающей человека природы.

В интерьере жилища и народном костюме осуществился синтез декоративных искусств, основанный на вековых традициях. Свойственное народным мастерам чувство ансамбля позволило им независимо от материала и техники, в которых они работали, безошибочно включать произведения декоративного искусства в единую эстетическую среду. В этом, а также в художественно-поэтическом содержании заключена непреходящая ценность народного творчества, традиции которого мастера Средней Азии и Казахстана бережно сохранили до Великой Октябрьской социалистической революции и передали нашим современникам.

# ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 30, стр. 315.

[2] Там же, т. 23, стр. 398.

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 22, стр. 35.

[4] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 31, стр. 158.

[5] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти т., т. 6. М., 1955, стр. 16.

[6] Там же, т. 2, М., 1954, стр. 311.

[7] Там же, т. 2, стр. 312.

[8] Цит. по книге: «История СССР», т. 4, 1967, стр. 616.

[9] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, стр. 29—30.

[10] Там же, т. 8, стр. 395.

[11] Там же, стр. 386.

[12] Там же, т. 10, стр. 19.

[13] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в шести томах, т. 5, М., 1950, стр. 35.

[14] В настоящем томе разделы, посвященные народному декоративно-прикладному искусству и народной архитектуре, рассматривают эти виды народного творчества на протяжении всего XIX века.

[15] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 331.

[16] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 4, стр. 428.

[17] Этот дом, строительство которого было закончено в начале XIX века, по всему своему стилю является выдающимся архитектурным памятником XVIII века, и его описание дано в 4-м томе настоящего издания.

[18] П. Максютин. Речь о главных качествах архитектора... М., 1833, стр. 11.

[19] Подобный тип изб сохранился на Севере до XX века.

[20] Н. Дмитриева. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951.

[21] Глубокий анализ духовного и творческого становления О. Кипренского на материале его юношеского альбома дан Т. В. Алексеевой в статье «Ранний альбом О. А. Кипренского. Развитие романтического мировосприятия». (Т. В. Алексеева. Исследования и находки. М., 1976).

[22] А. Амшинская. Василий Андреевич Тропинин. 1776—1857. М., 1970, стр. 41.

[23] Т. В. Алексеева. Художники школы Венецианова. М., 1958, стр. 25.

[24] О творчестве Т. Г. Шевченко см. в главе «Искусство Украины».

[25] Об этом см.: О. А. Лясковская. Пленэр в русской живописи XIX в. М., 1966.

[26] Вопросы философской основы творчества Ал. Иванова, идейные предпосылки создания отдельных его произведений глубоко анализируются в работах Б. М. Бернштейна («К вопросу о формировании эстетических взглядов Александра Иванова».— «Искусство», 1957, № 2), М. Г. Неклюдовой (см. библиографию), М. М. Алленова («О своеобразии исторической живописи А. Иванова».— «Искусство», 1974, № 3), В. П. Поликарова («Философские предпосылки творчества А. Иванова».— «Советское искусствознание», М., 1974).

[27] Г. Ю. Стернин. Печатная графика.— В кн.: «История русского искусства». Под общей редакцией И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева, т. 8, кн. 2. М., 1964, стр. 273.

[28] Д. Сарабьянов. П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. М., 1973, стр. 41.

[29] Кроме упомянутых, В. Озеров написал трагедии «Дмитрий Донской» (1807) и «Поликсена» (1809). Все его трагедии в аллегорических образах отражали события политической жизни России.

[30] Цитируется по кн.: М. В. Давыдова. Очерки по истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XX в. М., 1974, стр. 34.

[31] Р. Зотов. Театральные воспоминания. СПб., 1860, стр. 22.

[32] К. Ф. Вальц. 65 лет в театре. Л., 1928, стр. 31.

[33] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в шести томах, т. 5, стр. 8, 121, 122.

[34] Письмо А. Я. Булгакова к брату.— «Русский архив», 1901, № 3, стр. 422.

[35] К. Н. Батюшков. Прогулка по Москве.— «Русский архив», 1869, стр. 1191—1208.

[36] «Описание Первой публичной выставки российских мануфактурных изделий, бывшей в С.-Петербурге 1829 года». СПб., 1829, стр. 277.

[37] Перечень дневной записки И. Исленьева.— «Новые ежемесячные сочинения», ч. 23, апрель — май. СПб., 1788, стр. 7; Записка о Якутске и якутах иеромонаха Макария.— «Вестник имп. географического общества», 1852, ч. 4, кн. 1, стр. 90—95; Л. И. Якунина. Якутская резная кость. Якутск, 1957, стр. 15—16.

[38] Мастер, выполняя рельефный узор, выбирал металл, как при создании рельефа на камне.

[39] Цит. по кн.: Л. М. Жемчужников. Мои воспоминания из прошлого. М., 1927, стр. 114.

[40] Автор выражает признательность Н. В. Яворской, которая любезно предоставила ему возможность воспользоваться ее архивными исследованиями, касающимися данного периода.

[41] Ф. Репнин-Фомин был одним из типичнейших представителей той части русской интеллигенции, которая не прошла мимо свободолюбивых идей Радищева. Член петербургского Вольного общества любителей словесности, наук и художеств (1801—1813), Репнин представлял левый фланг дворянского общества, резко расколовшегося после 1815 года. В обществе он был не единственным художником: к числу активных его членов принадлежали Ан. Иванов и И. Теребенев. В своем творчестве художники-радищевцы утверждали высокие национально-патриотические идеи. И как педагог и как художник Репнин оказался на Украине едва ли не первым пропагандистом этих идей.

[42] Сообщение И. Ф. Павловского к биографии художника Д. Г. Левицкого.— «Русская старина», 1911, октябрь, ноябрь, декабрь, стр. 282.

[43] Любопытно, что характер национализированных здесь в 1917 году частных собраний произведений изобразительного искусства принципиально отличался от подобных же собраний Слободской Украины или Киевщины. Если в последних превалирующее место занимали произведения отечественных художников-демократов, то в помещичьих усадьбах Подолии это были главным образом произведения художников-иностранцев.

[44] После Великой Отечественной войны эти портреты обнаружить не удалось. Портреты были описаны Д. Щербаковским и Ф. Эрнстом, а также в старых инвентарных книгах Государственного музея украинского изобразительного искусства УССР.

[45] Т. Г. Шевченко. Полн. собр. соч., т. 4, Киев, 1949, стр. 59.

[46] І. Франко. Твори, т. 17. Київ, 1955, стр. 125.

[47] Такую мысль высказывал, в частности, первый биограф и исследователь творчества К. Павлова украинский искусствовед С. Е. Раевский («Тарас Шевченко і художник Капітон Павлов».— «Мистецтво», 1955, № 5).

[48] Цитируется по статье: В. В. Стасов. Живописец Штернберг.— «Вестник изящных искусств», 1887, стр. 372.

[49] Отдел рукописей Центральной научной библиотеки АН УССР, ф. III, ед. хр. 186—194.

[50] Г. И. Лапченко ошибочно считают крепостным графа Воронцова («Історія українського мистецтва», т. 4, кн. 1. Київ, 1969, стр. 120). В анкете, составленной для Академии художеств 30 июня 1869 года, Лапченко писал, что его отец был «простым казаком и церковным старостой». И то, и другое свидетельствует о том, что он не был крепостным. Кроме того, Лапченко указывает, что его рисунки «Увидел гр. Мих. Сем. Воронцов и переманил в г. Белую Церковь к майору Якову Як. Никитину...» и т. д. Если бы Воронцов был владельцем Лапченко, ему не пришлось бы «переманивать» его (см. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 14, ед. хр. 15 — Л, лл. 19—21).

[51] Тарас Шевченко. Повне зібрання творів в десяти томах, т. 6. Київ, 1957, стр. 121.

[52] В сентябре 1800 года Ф. Алексеев по указу Павла, исходатайствованному президентом Академии художеств А. С. Строгановым, был отправлен в Москву и другие места Российского государства «для зарисовки видов»; вместе с ним поехали А. Кунавин и И. Мошков.

[53] M. Opałek. Litografia Lwowska. 1822—1860. Wroclaw — Krakow, 1958.
Украинцы, жившие в Галиции, называли себя русинами.

[54] Д. Ровинский. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв., т. 1. СПб., 1895—1899, стр. 90.

[55] П. О. Білецький. «Козак Мамай». Українська народна картина. Львів, 1960, стр. 27.

[56] I. Saunders. O wpływie i użytku sztuk naśladowczych [...] 1810.—«Pamietnik Magnetyczny Wileński», t. 1. Wilno, 1816, s. 39—49, 187—195, 298—311, 378—385; K. Jelski. O związku architektury, skulptury i malarstwa [...] Wilno, 1822; K. Podczaszyński. O piękności w robotach przemysłu.— «Dziennik Wileński», 1821, t. 2, str. 1—14.
Zastosowanie ogólnych zasad doskonałości w tworach przemysłu do obrazów, posągón, tudzież do urządzenia ogrodów rozkosznych czyli ogrojców.—«Wizerunki i roztrząsania naukowe». Wilno, 1838, seria 2, t. 22, str. 5.

[57] Обмеры перестроенного Л. Стуокой-Гуцявичюсом дворца с натуры осуществил архитектор К. Шильдгауз.

[58] В. Стасовым в Вильнюсе на Антоколе (улица Костюшки, 16) был спроектирован также загородный дворец с садом и парком (1820.—Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, рукописный отдел, архив Олениных, ф. 542, д. 533, л. 39).

[59] В тексте главы «Искусство Литвы» дается двойная транскрипция имен художников, творчество которых рассматривается и в главе об искусстве Белоруссии. Принятая здесь транскрипция фамилии художника П. Шмуглявичюса предложена автором как наиболее соответствующая официальным документам того времени (см.: V. Drema. Pranziškus Smuglevičius. Vilnius, 1973, str. 339—340).

[60] Работы И. Дамелиса на исторические темы рассматриваются в главе «Искусство Белоруссии».

[61] «Wspomnienia z nad Wilii Niemna», Lwów. 1883, str. 149—150.

[62] Souvenir pittoresque de petits ouvrages de J. Rustem.

[63] С. В. Максимов. Собр. соч., изд. 4-е, т. 1, ч. 1. СПб., 1896, стр. 125—126.

[64] Католические священники в Литве (даже епископы) в то время обычно были выходцами из крестьян.

[65] Всему этому способствовала и разбивка деревень на отдельные хутора, проводимая в Сувалкии систематически с 1806 года, а в Жемайтии спорадически и завершенная в этих областях почти полностью в середине XIX века.

[66] M. Bohusz. O Budowli włosciańskiej trwałej, ciepłej, 'taniej, od ognia bezpiecznej. Wilno, 1811 i Warszawa, 1816; K. Krassowski. Sposób stawiania budowli gospodarskich z wrzosu i gliny. Wilno, 1834; G. Balczewski. «Dziennik Wileński» 1817 i «Dzieje Dobroczynności». Wilno, 1820, s. 537—542.

[67] В последние годы творческая биография Ф. Тулова значительно прояснилась благодаря приобретению Калужским областным художественным музеем 13 портретов его кисти и кропотливой исследовательской работе сотрудников Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных ценностей С. И. Гореловой. Л. И. Яшкиной и А. К. Севериной (см. библиографию).

[68] Активная творческая деятельность А. Гловацкого, целиком связанная с Белоруссией и непосредственно с Могилевом и его округом, рассматривается в 4-м томе настоящего издания.

[69] Некоторые историки называют местом рождения Т. Бычковского Минск (см.: «История Советской Белоруссии». М., 1960, стр. 315 и «Slownik artystow polskich», t. 1, 1971, str. 285—286).

[70] Факт работы К. Кукевича и Ф. Горецкого в Белоруссии и их связи с местной художественной культурой пока еще не имеют достаточно веских доказательств (примечание редактора).

[71] Как сообщают некоторые польские историки, Н. Орда был потомком старинного дворянского рода, берущего свое начало со времен монголо-татарского нашествия.

[72] Белорусский художник конца XIX века Б. Адамович, живший в Минске, в своих воспоминаниях указывает, что много акварелей и гуашей М. Кулеши находилось в собрании его отца («Tygodnik Wileński», 1911, № 11).

[73] Колонна Победы разрушена во время первой мировой войны; сейчас ее остатки находятся в Парке столетия праздника песни в Риге.

[74] Иоганн Эггинк родился в 1784 году в Курляндии; внебрачный сын помещика Фридриха Дидриха фон Книгге; мать художника — Ловиза Бривин — была экономкой его деда Георга Христофа фон Книгге (Deutschbaltisches biographisches Lexikon 1710—1960. Köln — Wien, 1970, S. 183).

[75] Следующим за И. Эггинком преподавателем рисования в Елгавской губернской гимназии и деятельным художником был Ю. Дёринг из Дрездена, который с середины 40-х годов XIX века поселился в Елгаве. Менее одаренный, но не менее продуктивный, чем Эггинк, Дёринг до половины 60-х годов успевает написать алтарные картины для десятков земгальских и курляндских церквей. Писал он также портреты и исторические картины. Особо следует отметить значение Дёринга как собирателя материалов по истории местного искусства и как первого наставника многих будущих художников, в том числе и латышей, например Я. Вальтера.

[76] Начало деятельности других художников, латышей по национальности, таких, как Ю. Будевиц, Я. Розе, А. Груздыньш, хотя и относится к первой половине XIX века, но основной свой вклад в искусство большинство из них внесло уже в 60-е — 80-е годы.

[77] Интересно отметить, что в мастерской К. Хаусвальда с 16-летнего возраста работал рисовальщиком будущий латышский живописец О. Бертынь.

[78] Иоганн Бротце, по происхождению чех, родился в Гёрлитце, учился в Лейпцигском и Виттенбергском университетах, удостоен степени доктора философии. С 1768 года жил в Риге. Был субректором, конректором и впоследствии выполнял обязанности ректора Рижского императорского лицея (с 1804 — гимназия). Титулярный советник автор и составитель известного собрания «Sammlung verschiedener Liefländischen Monumente Prospecte, Münzen, Wappen etc» (10 томов инфолио).

[79] Jauna boksterēšanas un lasīšanas grāmata Vidzemes mīļiem bērniem par labu sarakstīta no Pridriķa Erdman Stoll, Jaunpils draudzes mācītāja. Rīga, 1813. Julius Konrad Daniel Müller.

[80] «Иллюстрация», 1845, № 20, стр. 320.

[81] Портреты, принадлежность которых не указывается, находятся в Государственной картинной галерее Армении (Ереван).

[82] В Государственном музее искусств Грузинской ССР, где находится портрет, его считают работой неизвестного художника. Однако стилистический анализ показывает исключительную близость этого портрета художественным принципам живописи Нерсесяна. К тому же его нельзя приписать никому из живших в то время в Тбилиси художников армян, грузин и других национальностей.

[83] Основная масса армянских ковров XIX века создавалась на шерстяной основе, но ткались и шелковые ковры, нежные, легкие, мягкие и блестящие.

[84] Записки С. А. Тучкова, 1766—1808. СПб., 1908, стр. 186.

[85] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 3, стр. 594.

[86] В. Романович. Путевые заметки.— «Литературная газета», 1830, № 51, стр. 57.

[87] П. Г. Бутков. Заметки персидского похода 1796 г., или Все, что видел, слышал, узнал.— «Материалы для новой истории Кавказа 1722 по 1803 г.», т. 2, СПб., 1869, стр. 580.

[88] А. фон Гакстгаузен. Кавказский край, ч. 1, СПб., 1857, стр. 231.

[89] Записки о Персии.— Газета «Кавказ», 1852, № 78.

[90] А. Дюма. Кавказ. Тифлис, 1861, стр. 393.

[91] Это обстоятельство позволяет нам в качестве иллюстраций к данной главе использовать произведения народного искусства не только первых двух третей, но и конца XIX века; кроме того, точная датировка народных художественных изделий XIX столетия часто затруднительна.

[92] Кундаль — техника росписи, особенность которой заключается в том, что контуры узора при помощи массы, состоящей из глины, алебастра и клея, сделаны рельефными и покрыты золотом.

[93] В литературе XIX века казахов обычно называли киргизами. а киргизов — каракиргизами.

[94] Раздел о миниатюре написан по материалам В. Г. Долинской.

[95] Ташкент, Институт востоковедения, инв. № 373.

[96] Там же.

[97] Наибольшей плотностью вязки, от 220 до 400 тысяч узлов на квадратный метр, отличались салорские, сарыкские и текинские ковры; наименьшей плотностью (78 — 156 тысяч узлов) — ковры эрсаринской группы. Иомудские ковры занимают промежуточное место.

[98] У других народов Средней Азии, кроме туркмен, энси не встречается. Нет подобных изделий и среди ковров народов Ирана, Турции, Восточного Туркестана. Орнамент энси и его композиционное построение абсолютно не похожи на другие постилочные и мелкие ковровые изделия туркмен. Эти резкие отличия позволяют считать их своего рода раритетом.

# ART OF THE PEOPLES OF THE USSR

## Summary

The fifth volume of *The History of Art the Peoples of the USSR* deals with architecture and art of the first half of the nineteenth century. The artistic currents of the new times were linked with the conquests made by realism in the preceding epoch. At the turn of the eighteenth and nineteenth centuries, the art of the Western European countries and the European part of Russia reflected turbulentsocial processes which were illuminated by the glow of the French Revolution.

At the same time, in architecture and art of Central Asia, Kazakhstan and, to a lesser extent, Transcaucasia, which were overcoming obstacles created by the outdated feudalistic relations, vestiges of slavery and tribalism within the bounds of medieval ideology, the role of the popular tradition was more noticeable than before. The decorative and applied arts in these regions were mostly based on folklore forms which are closely related to the life of the democratic masses. For this reason, the ancient and high artistic traditions of these lands, vast in territory and complicated in ethnical composition, did not die away in the nineteenth century but, on the contrary, led to the creation of new remarkable examples of popular art.

The specific historical conditions of Russia, responsible for certain peculiar qualities of its national art, did not prevent it from displaying tendencies which were prevalent in the world artistic process of the first half of the nineteenth century.

The Western European countries earlier than Russia took the path of capitalist development. Acocrdingly, they were the first to learn the true nature of bourgeois freedoms and to realize that the bourgeois society was hostile to culture and art. The discrepancy between the hopes that the ideals of the enlighteners would be implemented and lead to a rational, just social system, and the hard realities of life gave rise to romanticism — an artistic movement heterogeneous in its ideological origins.

Reflecting the struggle for the recognition of fundamental human rights, not dependent on class privileges, romanticism usually arose within the system of realistic art. It rejected the principle of imitating the eternal examples and insisted on a direct and truthful depiction of social contradictions prevailing at the time. But the protest against the ethical and aesthetic standards of bourgeois society often led romanticists, even the most outstanding of them, away from reality, into the illusory world of reminiscences. In such cases their art bore the stamp of morbid exaltation, exaggerated expressiveness, mysticism or idealization of the patriarchal ways of feudal medievalism. Whatever course it took, romanticism, which had acquired the character of a social movement, testified to disintegration of the ideal harmony of classicism and to a crisis of its universal philosophic and aesthetic system. In the most advanced countries of Western Europe that crisis set in during the first quarter of the nineteenth century.

In Russia, where realism was taking roots at the time when feudalism was gradually disintegrating, the analogous artistic processes have a somewhat different chronology. It was also peculiar to Russia that the ideas of moral self-perfection, continuing to stimulate the development of classicism, here held much longer than in the West. As the universal, "grand style Russian classicism reached its peak in the first third of the century, when the War of 1812 caused a nation-wide patriotic upsurge which led to its victorious termination, and the hopes which were cherished by progressive people of the country were materialized in the revolutionary action of the Decembrists.

Just as the reforms of Peter the Great at the turn of the seventeenth and the eighteenth centuries had made it vital to renovate the existing aesthetic system, the advance of capitalism and growing liberation movement in the early nineteenth century created conditions for the appearance of artistic concepts which reflected new attitudes and approach to reality. The establishment of new structures and forms of expression was a complex process which gradually penetrated every category and genre of the imitative arts. It made art, in a greater measure, perhaps, than ever before, a requisite form in the consciousness of the people affirming its national self-existence.

Taken as a whole, the art of European Russia underwent two principal stages of development. The first, lasting from the late eighteenth century to the 1830s, corresponded to the period when a progressive influence on social development was exercised by a section of nobility professing revolutionary ideas. The second stage covered the time between the 1830s and the late 1850s. Its dominant feature was a new wave of liberation movement. The struggle of its leaders; revolutionary democrats—intellectuals not belonging to the privileged classes—was inseparable from the ideas of liberating peasants from serfdom, while their social program was consonant with the utopian socialism of the French adherents of philosophical materialism.

The first stage was signalized by brilliant achievements in Russian architecture. Carrying on the tradition of the preceding epoch, Andrei Voronikhin, Andrian Zakharov, Jean Thomas de Tomon, Carlo Rossi, Vasily Stasov and other architects complete the realization of projects undertaken before and create new magnificent ensembles in St. Petersburg, Moscow and elsewhere. At the time of high classicism Russian architects, mindful of spacial correlations of individual buildings in the town complex, avoided barren speculative schemes, pseudo-antique forms or megalomania. Their ensembles were remarkable for the wealth and freedom of the plastic idiom, particularly manifest in the interpretation of the classical system of orders, for unity of architectural conception with sculptural ornamentation and interior decoration. An organic synthesis of monumental forms, minute decorative datails and *objets d'art* was highly characteristic of Russian classicism, which was a national modification of the Empire style.

The leading architects of the time, including Zakharov, Thomas de Tomon, Quarenghi and Stasov, designed standard projects of administrative buildings, hospitals, educational institutions, trade rows and shopping centres, which were used by builders in provincial towns of Russia as well as in the Ukraine, Byelorussia, Estonia and Latvia. The principles of classicism were also adhered to in the work of local architects: Christian-Friedrich Breitkreuz and master-builder Johann Daniel Gottfried in Latvia, Johann Wilhelm Krause in Estonia, Andrei Melensky and Pavel Dubrovsky in the Ukraine, as well as in the work of foreign architects engaged in the construction of Odessa and Sevastopol — Boffo, Toricelli and Stanzani.

The classical influence was not confined to the consttruction of public buildings, which was developed on a large scale. In Russia and the Ukraine it became increasingly noticeable in the design of private houses.

Sculpture on the whole was also guided by the classical canons. The best Russian sculptures—the works by Ivan Martos, Vasily Demuth-Malinovsky, Stepan Pimenov, Ivan Terebenev, sculptor-portraitist Samuil Galberg, medallist Fiodor Tolstoi—affirmed the civic spirit and high moral principles in man. Some of the monuments produced by these masters were set up in Byelorussia and the Baltic province, as well as in the Ukraine and Transcaucasia. The influence of classicism is evident in the art of Kazimiras Jelskis and Ignotas Ceizikas, Lithuanian sculptors. In the sculptural heritage of Latvia and Ukraine there are some pieces by Torvaldsen, a Danish sculptor.

The work of the outstanding Russian architects and sculptors directly influenced the development of many art industries. There is no doubt that thousands of handicraftsmen, people of humble birth, producing splendid *objets d'art*, also had an impact on the Russian classical style of the first quarter of the century. These masters were bound by many ties with folk art, and their production, sometimes very original,revealed a superb knowledge of the material and its artistic qualities, knowledge that could only be accumulated over the centuries. Each chapter of the present volume contains a description of a certain stage of the popular decorative and applied arts which were developed by peasants and artisans during the nineteenth century.

According to the classical aesthetics, the highest place in the hierarchy of painting belongs to the historical genre. However, in the first quarter of the century the most important results were achieved by exponents of the romantic trends, and these trends were particularly strong in poptraiture. The stability of the age-old tradition was not the only reason why this genre rapidly developed. The art of portrait was establishing new principles, and their character was determined by the growing awareness of the nation as a whole and every individual of their being a unique entity which comprehended its own nature, its inner world and view of reality. In Russia the portrait genre also benefited by the fact that here the Romantic movement combined the civic, patriotic sentiments with the philosophy of Englightenment which concentrated on individual traits of human personality, the dynamic and mutable sphere of feelings and thoughts engendered by the immediate perception of the surrounding life.

Quests for modern themes and ideals, ideals which were not born of imagination, but objectively existed, corroded the norms of the classical system, particularly its concepts of an abstract ideal of man. As a counterbalance to abstract ideals romanticism advanced the idea that a common man possessed an intellect and psychological individuality which were worthy objects of study. Adhering to the humanistic

liberal principles of the Russian progressive thinkers, romanticism at the same time avoided the extremes of individualism. It is characteristic that in Russia romanticism as an artistic system did not display such distinct stylistic peculiarities as in Western European art. Here romantic traits often appeared in a basically classical work. In many instances Russian romanticism showed affinity with sentimentalism. Its artistic method was largely based on the immediacy of impression. This is borne out by numerous portraits painted by Orest Kiprensky and Vasily Tropinin.

In the Ukraine the new principles of portraiture were most consistently affirmed by Taras Shevchenko and Kapiton Pavlov. Their active proponents in Lithuania and Byelorussia were Valentinas Wankowicz, Jonas Rustem, Jonas Damel, and Ivan Khrutsky. An original line in portrait painting was taken by Akop Ovnatanian. This Armenian artist lived in Tbilisi and exerted influence both on Georgian and Armenian art. Important portraitists of the period were the Georgian artist, Georgi Maisuradze and the first professional Latvian painter, Otto Bertiņš.

Romanticism modified the artists' approach to nature. Views and pictures of a cognitive character gradually gave way to a new type of landscape bearing the stamp of the author's subjective feeling. Sensitive recorders of nature were Sylvester Shchedrin and Maxim Vorobyov. Varying one motif, they conveyed the changing aspect of scenery at different hours of the day and in different lighting. An emotional response to nature is displayed by Karl Fechgelm, Karl Ferdinand Kügelchen, Karl Theodore Hellhaar—artistswho worked in Estonia and Latvia. In some national regions it was in fact the first time that the local landscape became an object of artistic interest. Thus, among the first interpreters of the Ukrainian landscape were painters Vasily Sterenberg and Mikhail Sazhin. Some of the landscapes appearing at the time indicated that their authors took an interest in relics of the past. In many cases they were grouped in series. Typical examples are the album *The Picturesque Ukraine*, *Album of Baltic Views*, *Vilczuński's Album*, *M. Kulesha's Folders*, etc.

It was in the aesthetic system of romanticism that the role of folklore, its graphic and plastic forms included, first received full recognition. Romanticists found in folklore an inexhaustible well of artistic and cultural values, concepts and skills that had evolved over the centuries and formed a nutrient medium for social consciousness of a nascent nation.

It was one of the reasons why painters and graphic aptists began to take a greater interest in genre motifs. In the Ukraine genre figured prominently in the work of Dmitry Bezperchy and Ivan Soshenko. Several scenes from Ukrainian life were painted by Shevchenko. Paintings and drawings by Kanutas Ruseckas, Konstantas Kukevičius, Faddei Goretsky, Vincentas Smakauskas, Kazimiras Bachmatowicz, etc., were devoted to rustic and town life in Lithuania and Byelorussia. A new dimension was given to genre in Russian art for which the principal social issue of the time was liberation of peasants from serfdom — a problem which at that period remained unsolved. There emerged a new type of genre picture where the dominant figures were a peasant, a commoner. The new principles of genre as an independent category of painting were aetively affirmed by Alexei Venetsianov, his pupils and followers—Yevgraf Krendovsky, Alexei Tyranov, Grigory Soroka and some others. In their personages the authors of genre scenes accentuate dignity, moral integrity and fortitude — a feature of those who daily confront the forces of nature.

This interest in portraying ordinary facts of life and ordinary people testified to further democratization of art. The depiction of reality was becoming more realistic and profound. At the same time, the rise of portraiture to the dominant positions and the relatively rapid advance of landscape and genre reflected changes in the world outlook and methodology of artists. This was not a straight-line process, at times it was greatly complicated by concatenation and interaction of apparently incompatible artistic principles.

The second stage of art development (1830s—1850s) was, on the one hand, connected with aggravation of social contradictions and the general crisis of the feudalistic system of serfdom. On the other hand, it was marked by democratic tendencies which became more evident in all the national arts of the peoples now united in the Soviet Union. At this stage, however, the development of art as a whole had a rather inconsistent character, being inhibited by the official policy which insisted on the observance of the prescribed rules.

After the executions and exilement of the Decembrists, the suppression of the uprising in Poland (1830—31) and activization of liberation movements in Transcaucasia, Kazakhstan and other regions the situation in the Empire was extremely tense. Being unable to neutralize the new social forces and their movement, the reactionary authorities resorted to such measures as the closure of Vilnius University which they regarded as a hotbed of liberalism, the introduction of "impervious" censorial regulations, arrests and persecution of those who were suspected of being engaged in antigovernment discussions, suppression of journals and confiscation of the printed copies, etc.

The disintegration of the culture created by nobility, which was followed by repudiation of the classical ideals in all spheres of artistic activity was another factor making the position of art at that period extraordinarily sophisticated. Classicism remains the official aesthetic program, but in painting it begins to degenerate into lifeless academism. The weakening of the civic spirit and sincerity of approach in architecture leads to trite schematization. After the brilliant achievements of the preceding decades, remarkable for artistry and harmony of style, the new stage is only occasionally enlivened by a successful work and on the whole is characterized by the break-up of the synthesis of architecture and monumental plastic forms accompanied by manifestations of eclecticism. In easel sculpture there is a tendency to turn to genre motifs, which is particularly noticeable in the work of the new generation of sculptors — Nikolai Pimenov, Alexander Loganovsky, Ivan Vitali, Peter Klodt.

The most responsive to the requirements of the new times was painting. This, however, applies only to those cases when the artists transgressed he restrictive rules of classicism and had a more or less clear idea of what role they were going to play in the changing society.

The Romantic movement in art entered a new phase, more dramatic and contradictory than the previous one. As before, it was concerned with the radical social problems which in Russia centred round the quests for further ways of the country's development. The key question it seeks an answer to is the question of the motive forces of history. In this lies its new important quality which was not peculiar to it at the previous stage.

This makes a historical picture the leading genre in painting. In their complex multifigured compositions, overcoming the inertia of classical thinking, artists look for the clues to the topical problems of modernity. They show history at its turning-points—the moments of tragic upheavals which affect the destinies of peoples. The interest is focused on the problems of moral duty, human dignity. They are no longer regarded as exclusive arttributes of an individual, but qualities inherent in a multitude, which unite people of different character, age and sex in the face of the imminent catastrophe. Thus, the very content and the solution of an historical conflict are treated on an ethical plane. Remaining in the realm of the idealistic conception, the artists look upon the world from its specific view-point. Some painters, as, for instance, Fiodor Bruni, embodied this theme in settled, academic forms. In other cases, as in the excellent pictures by Karl Briullov, the approach is essentially realistic and very sincere, while the rendering reaches a highly emotional pitch.

Alexander Ivanov, a painter unique in his kind, chooses a religious subject to embody his quests for a universal idea that would unite people in transforming the world rent by strife. But the philosophic interpretation given to the episode is wholly based on the earthly reality.

Romanticism noticeably degenerates in the art of portraiture, where it departs from the vital problems of reality. Greater emphasis on outward appearance often overshadows the sitter's personality. Artists tend to portray their models in exotic or extravagantly-show costumes, making them appear as if they were masquerade characters. Romanticism, however, was not the only trend developing in the portrait genre between the 1830s and the 1850s. The period is marked by the growing tendency to disregard the Book of Degrees. Among the social types attracting the artists are low-born intellectuals, burgesses, artisans and, naturally, peasants who are shown not only with their virtues but all the peculiar traits reflecting their toilsome life. Similar processes can be traced in the other national arts. Everywhere the portrayal of a contemporary, no matter what is his social standing, bears the stamp of an ideological program.

Landscape painting is mostly characterized by realistic approach to nature which is regarded as man's actual environment commensurable with his mode of life and practical activities. The attitude to nature as an indissoluble whole stimulates the artists' interest in the specific properties of light, air and space, disposing them to reveal the typical in the infinite diversity of forms. Some exponents of this genre (for instance, Wincenty Dmochowski) produce romanticized scenes striking nostalgic notes of reminiscence of the heroic past or reflecting the author's own disquietude. But on the whole the cognitive faculty of art opens up new vistas before the landscapists.

Genre painting now shows a more decided tendency to deviate from akademic conventionality or to ignore it completely. It becomes a vehicle of new social ideas and artistic views which come from the so-called Natural School. All this is indicative of the growing preparedness of art to confront the topical problems of the time. The appearance of a new aesthetic conception, put forward by democratic intellectuals — adherents of materialistic philosophy, was another step in this direction.

In the 1840s the most prominent figure in the new ideological current was Vissarion Belinsky, father of Russian realistic aesthetics. Taking veracity of representation as the basic criterion of realistic art, he insisted on a historical approach to facts of the current life and their social appraisal. An implacable enemy of serfdom and the officialideoogy of tsarist autocracy, Belinsky contended that artists should castil gate vices and sores of the contemporary society and oppose the immense potentialities of the common people to the power of the wealth.

Criticism of the existing political and social system was the cornerstone of critical realism which was to become the predominant artistic trend in the second half of the nineteenth century. Its precursors at the given period were artists of very distinct individuality—Pavel Fedotov and Taras Shevchenko.

The importance of mutual enrichment and intercourse between different national cultures, especially between their progressive, democratic elements was first underscored by Belinsky. His teaching, sustained and developed by Chernyshevsky and Dobroliubov, created a definite ideological and artistic climate which has left its imprint on the philosophy and work of many realist artists living in the Ukraine, the Baltic provinces, Transcaucasia and elsewhere. Active exchange between cultural traditions as well as new artistic currents becomes possible when the development of the relations of capitalist production establishes, according to Marx and Engels, "multiple ties and interdependence between nations. This equally applies to material and to spiritual production".

In the national culture of the peoples standing at different stages of social development the advance realistic art presented a complicated multiphase process. Some of of its aspects are dealt with in the chapters of the present volume. An important positive role was played in this respect by the Academy of Arts, in spite of the fact that it neither advanced nor supported many of the new artistic principles gaining ground at that time. As an educational institution the Academy provided good professional training. Those of its graduates who received scholarships for work abroad were able to study firsthand masteprieces of world art. Besides this, the very possibility of coming into contact with eminent painters, authors, poets, actors and experiencing the impact of their work, personality and ideas was beneficial to the young artists many of whom came to St. Petersburg from remote, out-of-the-way places. Besides filling in the gaps in their education, it brought together kindred spirits.

The major centre of art education in the north-west part of Russia was Vilnius University. In the first three decades of the century it comprised faculties of painting and drawing, and later opened a faculty of sculpture. Among its students were Lithuanians, Byelorussians, Poles and Russians, many of whom combined studies with creative work. Here, in the mainstream of the local culture it was sometimes more difficult to say what national tradition predominated in the work of a particular artist than it was in the Ukraine or Transcaucasia.

Complex relationship between artistic systems which were guided by the principle of historical evolution and dynamism of artistic laws and forms and those artistic systems which had taken rise in remote ages and were therefore less dynamic played a prominent part in the cultural life of the peoples of the USSR during the first half of the nineteenth century. At that period realistic art was on the threshold of its new stage — the stage of critical realism.

# БИБЛИОГРАФИЯ

## ОБЩИЕ ТРУДЫ


К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, 2. М., 1976.

В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1976.

Белинский В. Г. Собрание сочинений в 3-х т. М., 1948.

Герцен А. И. Об искусстве. М., 1954.

Герцен А. И. О развитии революционных идей в России, т. 7.— Собр. соч. М., 1956, стр. 209—248.

Всеобщая история архитектуры в 12-ти т. Т. 6, 7, 8. Л.—М., 1968—1969.

Всеобщая история искусств, т. 5. Искусство 19 века. Под ред. Ю. Д. Колпинского, Н. В. Яворской. М., 1964.

Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия, т. 1—4. М., 1962, 1965, 1971, 1978.

История СССР с древнейших времен до наших дней. 1-я серия, т. 4. Назревание кризиса крепостного строя в первой половине XIX века. М., 1967.

Кондаков С. Н. Юбилейный справочник императорской Академии художеств 1764—1914. Пг., 1914.

Мастера искусства об искусстве, т. 4. М.—Л., 1937.

Мастера искусства об искусстве, т. 6. М., 1969.

Петров П. Н. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, ч. 1—3. СПб., 1864—1866.

Указатель к сборнику материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, изданному под редакцией почетного вольного общника Академии П. Н. Петрова с его примечаниями. Составил А. Е. Юндолов. СПб., 1887.

Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь, т. 1—3. М., 1970, 1972, 1976.


## РУССКОЕ ИСКУССТВО

### Общие труды


Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства, т. 2. М., 1967.

Грабарь И. История русского искусства, т. 5. М. [1909—1916].

Грабарь И. Э. Ранний александровский классицизм и его французские источники.— „Старые годы“, 1912, июль — сентябрь, стр. 62—96.

История русского искусства. Под общей ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева, т. 8, кн. 1, 2. М., 1963, 1964.

История русского искусства. Под общей ред. Н. Машковцева, т. 1. М., 1957.

История русского искусства, т. 1 под ред. М. М. Раковой, И. В. Рязанцева, М., 1978.

Записки ректора и профессора Академии художеств Федора Ивановича Иордана. М., 1918.

Зотов А. И. Академия художеств СССР. Краткий очерк. М., 1960.

Книга для чтения по истории русского искусства, вып. 3. Искусство первой половины XIX века. Сост. Н. Г. Машковцев. М.—Л., 1949.

Коваленская Н. Н. История русского искусства первой половины XIX века. М., 1951.

Коваленская Н. Н. Русский классицизм. Живопись, скульптура, графика. М., 1964.

Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX века. М., 1963.

Мюллер А. П. Иностранные живописцы и скульпторы в России. М., 1925.

Оленин А. Краткое историческое сведение о состоянии Императорской Академии художеств с 1764 по 1829 год. СПб., 1829.

Памятники мирового искусства, вып. 5, серия 1. Русское искусство XIX — начала XX века. Под ред. Ю. Д. Колпинского. Авт. текста Л. С. Алешина, М. М. Ракова, Т. Н. Горина. М., 1972.

Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. Сост. Д. А. Ровинский, т. 1, 2. СПб., 1895.

Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России, кн. 1. М., 1863.

Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов, т. 1, 2. СПб., 1889.

Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Первая половина XIX века. Под ред. А. И. Леонова. М., 1954.

Русское искусство XVIII — первой половины XIX века. Материалы и исследования. Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1971.

Савинов А. Академия художеств. [К 190-летию со дня основания. 1757—1947]. М.—Л., 1948.

Собко Н. П. Словарь русских художников... с древнейших времен до наших дней (XI—XIX вв.), т. 1—3, СПб., 1893—1899.


### Архитектура


Агафонов С. Горький, Балахна, Макарьев. Художественные памятники XIII — начала XX века в старинных волжских городах. М., 1969.

Алпатов М. В. Классицизм петербургской архитектуры начала XIX века.— В кн.: „Этюды по истории русского искусства“, т. 2. М., 1967, стр. 40—56.

Алферов Н. С. Зодчие старого Урала. Первая половина XIX века. [Свердловск, 1960].

Аркин Д. Образы архитектуры. М., 1941, стр. 217—288.

Аркин Д. Е. Захаров и Воронихин. М., 1953.

Архитектор М. П. Коринфский. 1788—1851. Казань, 1928.

Архитектура Ленинграда. Площади. Набережные. Проспекты. Памятники. Сады и парки. [Альбом]. Л.—М., 1957.

Архитектурные выпуски по стилям. Ред. изд. В. С. Приземлин. Вып. 35. Московский стиль ампир. [Альбом]. М., 1911.

Архитектурный альбом, представляющий отличнейшие геометрические фасады соборов, монастырей, церквей, казенных и частных лиц зданий первопрестольного столичного города Москвы. Сост. при Комиссии для строений в Москве, кн. 1, 2. М., 1832.

Балдина О. Д. От Валдая до Старицы. М., 1968.

Белецкая Е., Крашенинникова Н., Чернозубова Л., Эрн И. «Образцовые» проекты в жилой застройке русских городов XVIII—XIX вв. М., 1961.

Белявская В. Ф. Росписи русского классицизма. Л.—М., 1940.

Бессонов С. В. Классицизм в калужском гражданском зодчестве, ч. 1—4. Калуга, 1928—1930.

Бессонов С. Крепостные архитекторы. М., 1938.

Бессонов С. В. Архангельское. [М.], 1952.

Бочаров Г. Н., Выголов В. П. Вологда. Кириллов. Ферапонтово. Белозерск. М., 1969.

Бояр О., Краснов Н., Краснов Ю. Звенигород. М., 1974.

Брагин Д. Д. Калинин. М., 1962.

Брюсова В. Г. По олонецкой земле. М., 1972.

Будилина М. В., Брайцева О. И., Харламова А. М. Архитектор Н. А. Львов. М., 1961.

Булавин Е. А. Деревянное кружево Костромы. Ярославль, 1975.

Булавина Л., Рапопорт В., Унанянц Н. Архангельское. М., 1971.

Бунин М. С. Стрелка Васильевского острова. История формирования архитектурного ансамбля (Здания Академии наук, Военно-морского музея, Университета и др.). М.— Л., 1958.

Вагнер Г. К., Чугунов С. В. Рязанские достопамятности. М., 1974.

Варганов А. Д. Суздаль. М., 1975.

Васильева Б., Гринцевич О., Лейбошиц Н., Ощепков Г., Ружжев В., Шилков В. Архитектор Т. Томон. Здание Центрального военно-морского музея (б. Биржа) в Ленинграде. Л., 1957.

Вейнерт Н. Планировки Петербургских площадей в период стиля ампир.— „Архитектура СССР“, 1938, № 4, стр. 71—81.

Владимиров В. Старые архитектурные проекты планов, фасадов и профилей церквей, домов, хозяйственных строений, заборов, ворот и решеток в стиле ампир александровского времени, собранные из старинных изданий 1809, 1812 и 1824 гг., вып. 1, 2. СПб., 1913.

Воронихин А. Н. Чертежи и рисунки. Вступ. ст., подбор чертежей, рисунков и комментарий Г. Г. Гримма. Л.—М., 1952.

Галашевич А. А. Тороповец и его окрестности. М., 1972.
Гермонт Г. Решетки Ленинграда и его окрестностей. [Альбом]. Вступ. очерк В. Курбатова. М., 1938.
Герчук Ю. Л., Домшлак М. И. Художественные памятники Верхней Волги от Калинина до Ярославля. М., 1976.
Гнедовский Б. В., Добровольская Э. Д. Дорогами земли вятской. М., 1971.
Гречь А. Деревянный классицизм.— Сборник Общества изучения русской усадьбы, вып. 2, 3. 1928, стр. 9—22.
Гримм Г. Г. Архитектура перекрытий русского классицизма. [Л.], 1939.
Гримм Г. Г. Архитектор Андреян Захаров (1761—1811). Жизнь и творчество. М., 1940.
Гримм Г. Г. Ансамбли Росси. Л., 1947.
Гримм Г. Г. Архитектор Воронихин. Л.—М., 1963.
Длугач В., Миллер П., Романов С. Подмосковье. М., 1941.
Добровольская Э. Д., Гнедовский Б. В. 'рославль, Тутаев. М., 1971.
Дубяго Т. Б. Русские регулярные сады и парки. Л., 1963.
Журавлев И. Архитектурные памятники Костромы.— В сб.: „Костромской альманах . Кострома, 1946, стр. 211—218.
Зарипов М. и Миндубаев Ж. От Ульяновска до Казани. М., 1976.
Захаров Г., Яковлев Г. Архитектор О. И. Бове.— „Академия архитектуры", 1936, № 2, стр. 78—82.
Згура В. В. Старые русские архитекторы. М.—Пг., 1923.
Згура В. В. Монументальные памятники Москвы. М., 1926.
[Згура В.]. Архитектор А. Григорьев. 1782—1868. [Казань], 1926.
Зодчество русского Севера XII—XIX вв. [Альбом]. Составитель и автор статьи Б. Федоров. Л., 1976.
Зомбе С., Белецкая Е. Афанасий Григорьевич Григорьев (1782—1868).— „Архитектура СССР", 1939, № 5, стр. 66—71.
Иванов В. Н. Кострома. [М., 1970].
Ильин М. А. Москва. Художественные памятники города. М., 1970.
Ильин М. А. Путь на Ростов Великий (от Москвы до Александрова). М., 1973.
Ильин М. А. Подмосковье. Книга-спутник по древним подмосковным городам, селам и усадьбам (XIV—XIX вв.). М., 1975.
Ильин М. А. Путь на Ростов Великий (от Александрова до Ростова Ярославского). М., 1975.
Ильин М. А. Москва. Памятники архитектуры XVIII — первой трети XIX в. М., 1975.
Историческая выставка архитектуры и художественной промышленности. Петербург, 1911. СПб., 1912.
История русской архитектуры (учебник для архитектурных вузов и факультетов). М., 1956.
Каталог юбилейной выставки произведений Андреяна Дмитриевича Захарова. М., 1961.
Косточкин В. В. Старинным Смоленским трактом. М., 1972.
Кострома. Путеводитель-справочник. Кострома, 1963.
Кострома. [Альбом]. Текст А. Л. Мартыновой. М., 1970.
Кострома. Памятники архитектуры. [Альбом]. Автор текста А. Тороп. М., 1974.
Кочедамов В. И. Набережные Невы. Л.—М., 1954.
Кочедамов В. И. Цепные мосты в Петербурге первой четверти XIX века.— В сб.: „Архитектурное наследство", вып. 9. Л.—М., 1959, стр. 209—220.
Курбатов Е. Очерки из истории русской архитектуры.— „Зодчий", 1906, № 35, стр. 353—356; № 37, стр. 369—372.
Курбатов В. Классицизм и ампир.— „Старые годы", 1912, июль—сентябрь, стр. 105—119, 151—173.
Кусково, Останкино, Архангельское. М., 1976
Лейбошиц Н., Пилявский В. Материалы к истории планировки Петербурга в первой половине XIX века.— В сб.: „Архитектурное наследство", вып. 7. Л.—М., 1955, стр. 39—66.
Лукомский Г. К. Барокко и классицизм в архитектуре Костромы.—„Старые годы", 1913, январь, стр. 21—41.
Лукомский Г. К. Кострома. СПб., 1913.
Лукомский Г. К. Памятники старинной архитектуры России в типах художественного строительства, ч. 1. Русская провинция. Пг., 1915.
Масляницын С. И. Переславль-Залесский. Л., 1975.
Михайловский Е. В., Ильенко И. В. Рязань, Касимов. [М., 1969].
Некрасов А. Русский ампир. М., 1935.
Никитин Н. П. Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. Л., 1939.
Николаев Е. В. По калужской земле (от Боровска до Козельска). М., 1968.
Оль Г. А. Архитектор Брюллов (1798—1877). Л.—М., 1955.
Ощепков Г. Д. Архитектор Томон (1754—1813). М., 1950.
Павловский дворец-музей. Путеводитель. Сост. А. М. Кучумов. Л., 1975.
Памятники архитектуры Московской области. Каталог. Под ред. Е. Н. Подъяпольской, т. 1, 2. М., 1975.
Петербург. Художественно-историч. очерк и обзор художественного богатства столицы. Сост. В. Я. Курбатов. СПб., 1913.
Пилявский В. Главное Адмиралтейство в Ленинграде. Л.—М., 1945.
Пилявский В. Архитектурные ансамбли Ленинграда. М., 1946.
Пилявский В. Зодчий Росси (1775—1849). М.—Л., 1951.
Пилявский В. Градостроительные мероприятия и образцовые проекты в России в начале XIX века.— В сб.: „Научные труды Ленинградского инженерно-строительного института", вып. 21. Л., 1958, стр. 75—112.
Пилявский В. И. Русские триумфальные ворота. Л., 1960.
Пилявский В. И., Лейбошиц Н. Я. Захаров — зодчий. Л.—М., 1963.
Пилявский В. И. Стасов — архитектор. Л., 1963.
Покровская З. К. Архитектор О. И. Бове. 1784—1834. М., 1964.
Раппопорт П. А. Архитектурные достопримечательности Смоленска. М., 1976.
Ректор архитектуры Академии художеств Константин Андреевич Тон. Сост. П. Н. Петров. СПб., 1865.
Карл Иванович Росси. 1775 — 1849. Каталог архит. чертежей и проектов, предметов прикладного искусства. К 200-летию со дня рождения. Авт. вступ. статьи и сост. Н. И. Никулина, Н. Г. Ефимова. Л., 1975.
Русское зодчество, вып. 6. Памятники архитектуры первой половины XIX в. (чертежи и фотографии). М., 1953.
Сборник Общества изучения русской усадьбы, вып. 6—8. Памяти Владимира Васильевича Згура. М., 1927.
Снегирев В. Л. Архитектор А. Л. Витберг. М.—Л., 1939.
Соболев Н. Н. Чугунное литье в русской архитектуре. М., 1951.
Сытин П. В. История планировки и застройки Москвы. Материалы и исследования, т. 3. Пожар Москвы в 1812 году и строительство города в течение 50 лет. 1812—1862. М., 1972.
Сытина Т. М. Архитектор Петр Иванович Фурсов.—„Архитектурное наследство", 1972, № 19, стр. 107—117.
Тарановская М. Архитектор К. Росси. Здание Академического театра драмы имени А. С. Пушкина (б. Александринский) в Ленинграде. Л., 1956.
Тарановская М. З. Ансамбль площади Островского, улицы Зодчего Росси, площади Ломоносова в Ленинграде. Л., 1962.
Тельтевский П. А. Великий Устюг. М., 1960.
Тинский А. Г. Планировка и застройка города Вятки в XVII—XIX веках. Киров, 1976.
Тихомиров Н. Я. Архитектура подмосковных усадеб. М., 1955.
Тиц А. А. По окраинным землям владимирским (Вязники, Мстера, Гороховец). М., 1969.
Тиц А. А. По земле древнего Галича. М., 1971.
Федоров С. И. Центры городов Орла, Курска, Белгорода — комплексные памятники истории и культуры. Л., 1975.
Федоров-Давыдов А. Архитектура Москвы после Отечественной войны 1812 г. М., 1953.
Фехнер М. В. Калуга, Боровск. М., 1972.
Фомин И. Московский классицизм.— „Мир искусства", 1904, № 7, стр. 149—198.
Хрипунов Ю. Д. Архитектура Большого театра. М., 1955.
Цапенко М. П. По западным землям курским и белгородским. М., 1976.
Шамурин Ю. И. Подмосковные, кн. 1, 2. М., 1912—1914.
Шамурин Ю. И. Очерки классической Москвы.— „Баян , 1914, № 4, стр. 5—72.
Шварц В. Ленинград. Художественные памятники. Л.—М., 1967.
Шварц В. С. Пригороды Ленинграда. Художественные памятники. Л., 1967.
Шурыгин Я. И. Казанский собор. Л., 1961.
Эрмитаж. История и архитектура зданий. Л., 1974.

### Скульптура

Аркин Д. Монументальная скульптура Ленинграда. М., 1948.

Аркин Д. Образы скульптуры. М., 1961.

Ашик В. Памятники и медали в память боевых подвигов русской армии в войнах 1812, 1813, 1814 гг. СПб., 1913.

Государственный Русский музей. Скульптура XVIII—XIX веков. [Альбом]. Сост. Т. Попова. М., 1958.

Гофман И. Иван Петрович Мартос. Л., 1970.

Исаков С. К. Академия художеств в Петербурге. Музей. Русская скульптура. Каталог. Пг., 1915.

Записки графа Федора Петровича Толстого, товарища президента Имп. Академии художеств.— „Русская старина , т. 7, 1873: январь, главы 1—6, 1783—1809, стр. 24—51; февраль, главы 7—10, 1809—1816, стр. 123—145; апрель, стр. 517—532.

Каганович А. Л. Феодосий Федорович Щедрин. 1751—1825. М., 1953.

Каганович А. Л. Иван Иванович Теребенев. 1780—1815. М., 1956.

Коваленская Н. Мартос. М.—Л., 1938.

Крылов М. Г. Рассуждения о важности цели изящных искусств. [СПб., 1825].

Кузнецова Э. Отечественная война 1812 года в медальонах Ф. Толстого.— „Искусство“, 1962, № 9, стр. 53—60.

Кузнецова Э. А. Федор Петрович Толстой. 1783—1873. М., 1977.

Курбатов В. О скульптурных украшениях Петербургских построек.— „Старые годы“, 1914, апрель, стр. 3—26.

Иван Петрович Мартос. [Альбом]. Сост. и автор вступ. статьи А. Каганович. М., 1960.

Мроз Е. Самуил Иванович Гальберг. 1787—1839. М.—Л., 1948.

Петинова Е. Ф. Федос Щедрин. 1751—1825. Л., 1977.

Петров В. Н. Петр Карлович Клодт. Л., 1973.

Петров П. Русские скульпторы.— В кн.: „Северное сияние“, т. 2. СПб., 1863, стр. 733—746.

Петров П. Николай Степанович Пименов, профессор скульптуры. СПб., 1883.

Петрова Е. Н. Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда. Л., 1961.

Степан Степанович Пименов. [Альбом]. Сост. и автор вступит. статьи Е. Н. Петрова. М.—Л., 1961.

Письма Ивана Петровича Мартоса.— „Киевская старина“, 1896, июнь, стр. 345—368.

Пpеснов Г. М. Государственный Русский музей. Скульптура. Путеводитель. Л.—М., 1940.

Рельефы. Академические программы русских скульпторов в собрании Научно-исследовательского музея Академии художеств СССР. Каталог. М., 1962.

Ромм А. От классицизма к реализму (русская скульптура 1830—1840-х годов).— „Искусство“, 1948, № 3, стр. 56—65.

Ромм А. Федос Федорович Щедрин. 1751—1825. М.—Л., 1948.

Ромм А. Иван Прокофьевич Прокофьев. 1758—1828. М., 1948.

Ромм А. Г. Русские монументальные рельефы. М., 1953.

Рубцов Н. Н. В. П. Екимов и П. К. Клодт — выдающиеся мастера русского художественного литья. М., 1950.

Русская скульптура. Избранные произведения. [Альбом]. Сост. и автор вступит. статьи А. Л. Каганович. Л.—М., 1966.

Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках. 1818—1828. Собрал В. Ф. Эвальд. СПб., 1884.

Терновец Б. Русские скульпторы. М., 1924.

Федор Петрович Толстой. 1783 — 1873. К 190-летию со дня рождения и 100-летию со дня смерти. Сост. каталога О. А. Алленова, Е. Л. Плотникова. М., 1973.

Укротители коней. Скульптурные группы П. К. Клодта. [Альбом]. Автор вступит. статьи В. Н. Петров. Л., 1962.

Художественные сокровища СССР. Ленинград. Монументальная и декоративная скульптура XVIII—XIX веков. М.—Л., 1951.

Шмидт И. М. Василий Иванович Демут-Малиновский. М., 1960.

Шурыгин Я. И. Борис Иванович Орловский. 1792—1837. Л.—М., 1962.

Якирина Т. В., Одноралов Н. В. Витали. 1794—1855. Л.—М. [1960].

### Живопись и графика

Алексеева Т. В. Художники школы Венецианова. М., 1958.

Алпатов М. В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. 1806—1858, т. 1, 2. М., 1956.

Алпатов М. В. Кипренский и портрет начала XIX века.— В кн.: „Этюды по истории русского искусства“, т. 2. М., 1967, стр. 68—88.

Алпатов М. В. „О натуре простой“ и „натуре изящной“.— В кн.: „Этюды по истории русского искусства“, т. 2. М., 1967, стр. 89—103.

Амшинская А. М. Василий Андреевич Тропинин. 1776—1857. М., 1970.

Ацаркина Э. Н. Орест Кипренский. М., 1948.

Ацаркина Э. Н. Карл Павлович Брюллов. Жизнь и творчество. 1799—1852. М., 1963.

Ацаркина Э. Н. Александр Осипович Орловский. 1777—1832. М., 1971.

Ацаркина Э. Н. Сильвестр Щедрин. 1791—1830. [М., 1978].

Карл Павлович Брюллов. 1799—1852. [Альбом]. Сост. и автор послесловия М. В. Алпатов. М., 1955.

Карл Павлович Брюллов. [Альбом]. Сост. и автор вступит. статьи В. Петров. М., 1958.

К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. Сост. и автор предисл. Н. Г. Машковцев. М., 1961.

Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. Вступит. статья и ред. примеч. А. Эфроса и А. П. Мюллера. М.—Л., 1931.

Венецианов и его школа. [Альбом.] Л., 1973.

Верещагина А. Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX века, гл. 3—5. Л., 1973.

Голубева Г. Школа Венецианова. Л., 1970.

Дмитриева Н. А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951.

Жидков Г. В. Василий Андреевич Тропинин. 1776—1857. М.—Л., 1943.

Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806—1858 гг. [С биогр. очерком М. П. Боткина]. СПб., 1880.

Александр Андреевич Иванов. 150 лет со дня рождения. 1806—1956. Каталог выставки. Предисл. А. Архангельской. Составлен К. Ф. Антоновой, А. И. Архангельской, М. М. Колпакчи, А. И. Ульянинской. Общая ред. Г. А. Недошивина. М., 1956.

Картинная галерея ИАХ, т. 1. Каталог оригинальных произведений русской живописи, т. 2. Каталог произведений иностранной живописи (оригиналов и копий). Сост. А. Сомов. СПб., 1872, 1874.

Орест Адамович Кипренский. 1782—1836. [Альбом]. Сост. и послесловие М. В. Алпатова. М., 1955.

Орест Адамович Кипренский. [Альбом]. Сост. и автор вступит. статьи Б. Сурис. М., 1959.

Портретные рисунки О. Кипренского. [Альбом]. Автор текста и сост. Г. Поспелов. М., 1960.

Коваленская Н. В. А. Тропинин (1776—1857). М., 1931.

Корнилов П. Е. Арзамасская школа живописи первой половины XIX в. Л.—М., 1947.

Коростин А. Начало литографии в России. 1816—1818. К 125-летию русской литографии. М., 1943.

Коростин А. Ф. Русская литография XIX века. М., 1953.

Лещинский Я. Д. Павел Андреевич Федотов — художник и поэт. Л.—М., 1946.

Лужецкая А. Н. Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX века, ч. 2. Техника живописи русских мастеров первой половины XIX века. М., 1965.

Лясковская О. А. Пленэр в русской живописи XIX века. М., 1966.

Машковцев Н. Г. Орест Кипренский. 1782—1836. Краткий очерк жизни и творчества. М.—Л., 1944.

Михайлова К. В. Сильвестр Феодосиевич Щедрин. Л., 1972.

Московская изобразительная Пушкиниана, вып. 1. [Альбом]. Авт. Л. И. Вуич, И. А. Гладыш, Е. В. Муза, Е. В. Павлова. М., 1975.

Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени. Каталог. Предисл. Н. Голованова. Автор вступит. ст. и состав. Г. Д. Кропивницкая (при участии Ф. Е. Вишневского). М., 1975.

Неклюдова М. Г. Александр Александрович Иванов. Л., 1966.

Неклюдова М. Г. Библейские эскизы А. А. Иванова.— В сб.: „Русское искусство XVIII — первой половины XIX века. Материалы и исследования“. М., 1971, стр. 48—115.

Александр Осипович Орловский. Выставка произведений. Путеводитель. М., 1958.

Очерки по истории русского портрета первой половины XIX века. Под общей ред. И. М. Шмидта. М., 1966.

Поспелов Г. Г. Русский портретный рисунок начала XIX века. М., 1967.

Поспелов Г. Г. Русский интимный портрет второй половины XVIII — начала XIX века.— В сб.: „Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования“. М., 1968.

Ракова М. М. Русская жанровая живопись первой половины XIX века.— В. кн.: „Русская жанровая живопись XIX — начала XX века". М., 1964, стр. 9—41.
Ровинский Д. Русские граверы и их произведения с 1564 года до основания Академии художеств. М., 1870.
Русская гравюра. [Альбом]. Сост. и авторы вступит. статьи М. Холодовская и Е. Смирнова. М., 1960.
Русская живопись в музеях РСФСР. [Альбомы]. вып. 1—12. М.—Л., 1955—1963.
Русский рисунок. [Альбом]. Сост. и автор вступит. статьи Г. Стернин. М., 1960.
Русский сатирический рисунок первой половины XIX века. Каталог выставки. Под ред. З. Зоновой и Э. Ацаркиной. Вступит. статья Э. Ацаркиной. М., 1954.
Савинов А. Н. Г. Гагарин. 1810—1893. М., 1950.
Савинов А. Н. Алексей Гаврилович Венецианов. Жизнь и творчество. 1780—1847. М., 1955.
Сарабьянов Д. В. Павел Андреевич Федотов. [М., 1969].
Сарабьянов Д. В. П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. М., 1973.
Сидоров А. Рисунок старых русских мастеров. М., 1956.
Григорий Сорока. 1823—1864. Каталог выставки. Автор вступит. ст. и сост. К. В. Михайлова. Л., 1975.
Стернин Г. Ю. Александр Алексеевич Агин. 1817—1875. М., 1955.
Стернин Г. Ю. Очерки русской сатирической графики. М., 1964.
Василий Федорович Тимм. [Альбом]. Сост. и автор вступит. статьи А. Эглит. М.—Л., 1962.
Турчин В. С. Орест Кипренский. М., 1975.
Федоров-Давыдов А. А. Сильвестр Феодосиевич Щедрин. 1791—1830. Жизнь и творчество художника-пейзажиста. М.—Л., 1946.
Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М., 1953.
Павел Андреевич Федотов. [Альбом]. Сост. и автор вступит. статьи Н. Машковцев. М., 1958.
Павел Андреевич Федотов (1815—1965). К стопятидесятилетию со дня рождения. Каталог выставки. Текст Е. Л. Плотниковой, Е. Н. Чижиковой. Каталог — Е. Л. Плотниковой, Л. П. Рыбаковой, Е. Н. Чижиковой, М. Н. Шумовой. Научн. ред. Е. Н. Ацаркиной, М., 1965.
Черкесова Т. В. Политическая графика эпохи Отечественной войны 1812 года и ее создатели.— В сб.: „Русское искусство XVIII — первой половины XIX века. Материалы и исследования". М., 1971, стр. 11—45.
Сильвестр Щедрин. Письма из Италии. Вступ. статья, ред. и примеч. А. Эфроса. М.—Л., 1932.
Игнатий Степанович Щедровский. [Альбом]. Статья Б. Суриса о творчестве художника и репродукции с его произведений. М., 1957.
Юрова Т. В. Михаил Иванович Лебедев. 1811—1837. М., 1971.
Яворская Н. В. Сильвестр Щедрин. 1791—1830. М., 1931.

### Театрально-декорационное искусство

Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XIX века. М., 1974.
Пьетро ди Готтардо Гонзага. 1751—1831. Жизнь и творчество. Сочинения. Жизнь и творчество Пьетро ди Готтардо Гонзага — монографическое исследование Ф. Я. Сыркиной. М., 1974.

### Русское декоративное искусство

Арсеньев И. Бронза и бронзовые изделия. Композиции, бронзе подражающие, и изделия из них.— В кн.: „Обзор различных отраслей мануфактурной промышленности России", т. 3. СПб., 1865, стр. 177—213.
Бакушинский А. Роспись по дереву, бересте и папье-маше. М., 1933.
Барташевич К. Кабинет „Фонарик". Арх. А. Н. Воронихин.— „Академия архитектуры", 1936, № 2, стр. 64—69.
Бартенев И. А. Батажкова В. Н. Русский интерьер XVIII—XIX веков. Л., 1977.
Башуцкий А. Вторая Московская выставка российских мануфактурных изделий в 1835 году, вып. 1, СПб., 1836.
Бибикова И. М., Ковальчук Н. А. Деревянная резьба крестьянских жилищ Верхнего Поволжья. М., 1954.
Бобринский А. Народные русские деревянные изделия. Предметы домашнего, хозяйственного, отчасти церковного обихода, вып. 1—12. М., 1910—1914.
Буданов С. М. Вазы, созданные А. Воронихиным и К. Росси.— „Декоративное искусство СССР", 1959, № 3, стр. 43—44.
Буданов С. М. О некоторых произведениях камнерезного искусства первой половины XIX века.—В „Сборнике трудов НИИ художественной промышленности", вып. 1. М., 1963, стр. 96—107.
Бурылин Д. Г. Описание образцов первобытных ивановских набойщиков и фабрикантов с 1691 по 1850 год. Иваново-Вознесенск, 1896.
Бытовая мебель русского классицизма конца XVIII — начала XIX века. Под ред. З. Н. Быкова (автор текста Л. З. Чериковер). М., 1954.
Вагнер Г. К. Древние мотивы в домовой резьбе Ростова Ярославского.— „Советская этнография", 1962, № 4, стр. 34—45.
Василенко В. М. Северная резная кость. Холмогоры. М., 1936.
Василенко В. М. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII — XX вв. М., 1960.
Василенко В. Скульптура Гарднера (о русском художественном фарфоре XVIII — XIX вв.).— „Декоративное искусство СССР", 1960, № 5, стр. 37—38.
Василенко В. М. О содержании русского крестьянского искусства XVIII — XIX веков.— В кн.: „Русское искусство XVIII — первой половины XIX века. Материалы и исследования". М., 1971, стр. 133—188.
Воронов В. С. О крестьянском искусстве. Избранные труды. Вступит. статья Т. Разиной. М., 1972.
Габилов Н. Нащекинский домик.— „Старые годы", 1910, май — июль, стр. 79—80.
Голышев И. Атлас рисунков со старинных пряничных досок Вязниковского уезда Владимирской губ., Мстера, 1874.
[Голлербах Э.] Э. Г. Гарднеровские сервизы.— „Среди коллекционеров", 1921, № 10, стр. 60—61.
Гольдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М. Русское золотое и серебряное дело XV — XX веков. Предисл. О. Подобедовой. М., 1967.
Городцов В. А. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве.— „Труды Государственного Исторического музея", вып. 1. М., 1926, стр. 7—36.
Грабарь И. Останкинский дворец.— „Старые годы", 1910, май — июнь, стр. 5—37.
Греч А. Убранство Остафьевского дома.— „Среди коллекционеров", 1924, № 7, 8, стр. 26—35.
Добрых рук мастерство. Произведения народного искусства в собрании Государственного Русского музея. Сб. очерков. Сост. И. Богуславская. Л., 1976.
Ефимова Е. М. Русский резной камень в Эрмитаже. [Альбом]. Л., 1961.
Жегалова С. К. Русская деревянная резьба XIX века. Украшение крестьянских изб Верхнего Поволжья. М., 1957.
Жегалова С. К., Жижина С. Г., Попова З. П. и др. Сокровища русского народного искусства. Резьба и роспись по дереву. [М., 1967].
Званцев М. П. Народная резьба. По материалам Горьковской области. Горький, 1957.
Званцев М. П. Нижегородская резьба. [Альбом]. М., 1969.
Иванов Д. Д. Гамбсова мебель.— „Среди коллекционеров", 1922, № 5, 6, стр. 29—33.
Иванов Д. Д. Искусство мебели. М., 1924.
Иванов Д. Д. Искусство фарфора. М., 1924.
Ильин М. А. Русское народное искусство. [М.,], 1959.
Императорский фарфоровый завод. 1744—1904. СПб., 1907.
Каменская М. Н. Русская народная деревянная скульптура. Л., 1948.
Качалов Н. Н. Стекло. М., 1959.
Кириченко Е. Русский интерьер 30—60 гг. XIX столетия.— „Декоративное искусство СССР", 1970, № 7, стр. 39—45.
Козлова А. А. Цветной камень и бронза в композициях А. Н. Воронихина и К. И. Росси.— „Самоцветы", 1962, № 1, стр. 53—64.
Левинсон Н., Гончарова Л. Русская художественная бронза. Декоративно-прикладная скульптура XIX века.— „Труды Государственного Исторического музея", вып. 29. М., 1958.
Лукомский Г. К. Мебель. Берлин, 1923.
Макаров В. Цветной камень в собрании Эрмитажа. Л., 1938.
Маковецкий И. В. Памятники народного зодчества Среднего Поволжья. М., 1954.
Маковецкий И. В. Памятники народного зодчества русского Севера. М., 1955.

Малицкий Г. Л. Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства. Казань, 1923.
Морозов А. В. Фигуры Гарднера по гравюрам „Волшебного фонаря". М., 1929.
Нащекинский домик. [Альбом]. Л., 1971.
Некрасов А. Русское народное искусство. М., 1924.
Немчинова Д. Русское стекло XVIII — середины XIX века.— „Декоративное искусство СССР", 1976, № 5, стр. 47, 48.
Николаев Е. Русский интерьер начала XIX века.— „Декоративное искусство СССР", 1967, № 9, стр. 12—17.
Николаев Е. Судьба классического интерьера.— „Декоративное искусство СССР", 1968, № 2, стр. 25—29.
Николаев Е. В. Классическая Москва. М., 1975.
Обмеры мебели. Альбом. Под ред. Н. Н. Соболева, вып. 1. М., 1940.
О шалевой фабрике Воронежской помещицы Веры Андреевны Елисеевой.— „Журнал мануфактур и торговли", 1827, № 9, стр. 17—22.
Павловский Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. М., 1975.
Павловский дворец-музей. Художественное убранство. [Альбом]. Состав. А. М. Кучумов, М. А. Величко. Л., 1975.
Памятники русской архитектуры. Русское деревянное зодчество. Сост. С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов. М., 1942.
Памятники старинной русской резьбы по дереву во Владимирской губернии. Рисовал и издал И. Голышев. С. Мстера, 1877.
Попова О. С. Русская народная керамика. Гжель. Скопин. Дымково. М., 1957.
Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г. Русское художественное серебро XV — XIX вв. М., 1959.
Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Русское черневое искусство. М., 1972.
Прокопьев Д. В. Художественные промыслы Горьковской области. Горький, 1939.
Просвиркина С. Русская деревянная посуда.— „Труды Государственного Исторического музея. Памятники культуры", вып. 22. М., 1957.
Разина Т. М. Русская эмаль и скань. М., 1961.
Разина Т. М. Русское народное творчество. Проблемы декоративного искусства. М., 1970.
Резная кость из собрания П. И. Щукина. Текст и описание Л. И. Свионтковской-Вороновой. М., 1923.
Карл Иванович Росси. 1775—1849. Каталог архитектурных чертежей и проектов предметов прикладного искусства. Авт. вступит. статьи и состав. Н. И. Никулина, Н. Г. Ефимова. Л., 1975.
Русская вышивка XVII—XIX веков. Альбом. Автор текста Л. Моисеенко. Л., 1973.
Русская вышивка XVII—начала XX в. из собрания Гос. Эрмитажа. [Альбом]. Автор текста и сост. Е. Моисеенко. Л., 1978.
Русская мебель в Государственном Эрмитаже. [Альбом]. Л., 1973.
Русские изразцы. Альбом. Автор текста Ю. Овсянников. Л., 1968.
Русские шпалеры. Альбом. Вступит. статья Т. Т. Коршуновой. Л., 1975.
Русский музей. Ленинград. Белоколонный зал К. И. Росси. Путеводитель. Л., 1949.
Русский фарфор. [Альбом]. Автор текста И. Суслов. М., 1971.
Русский фарфор в Эрмитаже. [Альбом]. Состав. Л. Никифорова. Л., 1973.
Русский художественный фарфор. [Альбом]. Вступит. статья Б. Н. Эмме. М.—Л., 1950.
Русский художественный фарфор. Сб. статей о Гос. фарфоровом заводе. Под ред. Э. Ф. Голлербаха и М. В. Фармаковского. Л., 1924.
Русское декоративное искусство. Под ред. А. И. Леонова, т. 3. Русское декоративное искусство XIX—начала XX в. М., 1965.
Русское кружево и русские кружевницы. Исследование историческое, статистическое и техническое С. А. Давыдовой. СПб., 1892.
Русское народное искусство. Сб. под ред. О. В. Волховой. Л., 1959.
Салтыков А. Б. Русская керамика. Пособие по определению памятников материальной культуры XVIII — начала XX в. М., 1952.
Салтыков А. Б. Избранные труды. М., 1962.
Силиванов А. Фарфор и фаянс Российской империи. Описание фабрик и заводов с изображением фабричных клейм. Владимир, 1903.
Соболев Н. Н. Набойка в России. История и способ работы. М., 1912.
Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей. М.—Л., 1934.
Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. [М.—Л.], 1934.
Соболев Н. Н. Стили в мебели. Историческое обозрение. М., 1939.
Соколова Т. Русская мебель начала 19 в.— „Декоративное искусство СССР", 1974, № 7, стр. 39—43.
Соловьев К. А. Русская осветительная арматура (XVIII—XIX вв.). М., 1950.
Соловьев К. А. Русский художественный паркет. М., 1953.
Стасов В. В. Русский народный орнамент, вып. 1. Шитье, ткани, кружева. СПб., 1872.
Суслов А. В. Комнатное убранство Эрмитажа. Л., 1929.
Терентьев П. Н. Прохоровская трехгорная мануфактура в Москве. 1790—1899 гг. Историко-статистический очерк. М., 1900.
Убранство русского жилого интерьера XIX века. По материалам выставки в Павловском дворце-музее. Сост. и автор текста А. М. Кучумов. Л., 1977.
Уткин П. И. Скань в русском ювелирном искусстве второй половины XVIII — начала XIX века.—В „Сборнике трудов НИИ художественной промышленности", вып. 3. М., 1966, стр. 147—166.
Уханова И. Н. Русская художественная резная кость XVIII — начала XIX века в собрании Эрмитажа. Л., 1960.
Уханова И. Н. Деревянные вальки русской работы XVIII — первой половины XIX века.— „Сообщения Государственного Эрмитажа", 20. Л., 1961, стр. 11—13.
Фалеева В. А. Русская народная вышивка. Предисл. А. А. Динцес, вып. 1. Древнейший тип. Л., 1949.
Фалькерзам А. Е. Ювелирные изделия времен Александра I.— „Старые годы", 1908, июль — сентябрь, стр. 529—546.
Ферсман А. Е. Очерки по истории камня, т. 1, 2. М., 1954, 1961.
Художественное стекло и его применение в архитектуре. Сборник. М.—Л., 1953.
Церетелли Н. М. Русская крестьянская игрушка. М.—Л., 1933.
Шелковников Б. А. Художественное стекло. Л., 1962.
Шелковников Б. А. Русское художественное стекло. Л., 1969.
Щекотов Н. М. Русская крестьянская живопись. М.—Пг., 1923.
Яремич С. Вальки XVIII — начала XIX столетия.— „Художественные сокровища России", 1901, № 3, стр. 36.

### Искусство народов Крайнего Севера, Сибири, Поволжья, Северного Кавказа

Авижанская С. А., Бикбулатов Н. В., Кузеев Р. Г. Декоративно-прикладное искусство башкир. Уфа, 1964.
Академик живописи П. З. Захаров. Материалы научной конференции, посвященной изучению и популяризации жизни и творчества художника из чеченцев. Грозный, 1976.
Бакланов Н. Б. Златокузнецы Дагестана. О кустарях металлистах селения Кубачи. М., 1926.
Балицер В. Н. Народное изобразительное искусство коми.— „Краткие сообщения института этнографии им. М. Н. Миклухо-Маклая", вып. 10. М., 1950, стр. 15—28.
Барановская М. Ю. Декабристы в Сибири. Новосибирск, 1952.
Батын Ш. З. Б. Декоративные и художественные элементы зодчества бурят.— Доклады XXVIII научной конференции ЛИСИ, № 11. Л., 1970, стр. 17—19.
Башкиров А. С. Искусство Дагестана. Резные камни. М., 1931.
Берладина К. А. Народная вышивка Северной Осетии.— „Известия Северо-Осетинского НИИ", вып. 4. Орджоникидзе, 1960, стр. 122—155.
Бурятская деревянная скульптура. [Альбом]. Составители И. И. Соктоева, К. М. Герасимова. Улан-Удэ, 1971.
Вайнштейн С. И. История народного искусства Тувы. М., 1974.
Вопросы искусства Удмуртии.— В сб. статей Удмуртского НИИ истории, экономики, литературы и языка. Ижевск, 1976.
Воробьев Н. И., Валеев Ф. Х. Народное прикладное искусство татар Поволжья. М., 1964.
Георги И. Г. Описание всех в Российском государстве обитающих народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопримечательностей. СПб., 1799.
Герасимова К. Бурятское искусство 18 — начала 20 века (по материалам выставок в Москве и Улан-Удэ).— „Искусство", 1972, № 9, стр. 58—66.
Грибова Л. С. Народное искусство Коми. Сыктывкар, 1973.

Дебиров П. М. Резьба по камню в Дагестане. М., 1966.
Дебиров П. М. Архитектурная резьба в Дагестане. М., 1966.
Декоративное искусство Дагестана. [Альбом]. Автор-сост. Д. Чирков. М., 1971.
Денике Б. П. Л. Д. Крюков — первый казанский университетский живописец. Казань, 1916.
Денисов М. М. Художественное оружие XIX века Златоустовской оружейной фабрики.— „Труды Государственного Исторического музея", вып. 18. М., 1947, стр. 207—237.
Дульский П. М. Василий Турин, казанский художник начала 19 в.— „Старые годы", 1915, декабрь, стр. 37—43.
Дульский П. М. Искусство казанских татар. М., 1925.
Дульский П. М. Народное искусство Татреспублики.— В сб.: „Художественная культура советского Востока". Под общ. ред. И. Бороздина. М.—Л., 1931, стр. 91—104.
Ефимова Е. М. Русский резной камень в Эрмитаже. [Альбом]. Л., 1961.
Зильберштейн И. С. Художник-декабрист Николай Бестужев. М., 1977.
Иванов В. Х. Якутская резьба по кости. М., 1979.
Иванов С. В. Чукотско-эскимосская гравюра на кости.— „Советская этнография", 1949, № 4, стр. 107—124.
Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX в. М.—Л., 1954.
Иванов С. В. Скульптура народов севера Сибири XIX — первой половины XX в. Л., 1970.
Иванов С. В. Маски народов Сибири. Л., 1974.
Искусство Кубачи. [Альбом]. Л., 1976.
Искусство народностей Сибири. Сб. статей. Л., 1930.
Калмыцкое народное искусство. [Альбом. Элиста, 1970].
Каменский В. А. Художники крепостного Урала. Свердловск, 1957.
Каплан Н. И. Очерки по народному искусству Алтая. М., 1961.
Кильчевская Э. В., Иванов А. С. Художественные промыслы Дагестана. М., 1959.
Кильчевская Э. В. Декоративное искусство аула Кубачи. М., 1962.
Колыванская шлифовальная фабрика на Алтае. Краткий исторический очерк, составленный к 100-летию колыванской фабрики (1802—1902) Н. С. Гуляевым и П. А. Ивачевым. Барнаул, 1902.
Крестьянское искусство СССР, т. 1. Искусство Севера. Заонежье. Л., 1927.
Крюкова Т. Марийская вышивка. Л., 1951.
Крюкова Т. А. Мордовское народное изобразительное искусство. Вышивки, шитье бисером, резьба по дереву. Саранск, 1968.
Крюкова Т. А. Удмуртское народное изобразительное искусство. Л.—Ижевск, 1973.
Кузнецов Ф. Д., Кузнецова-Рыцк Э. Ф. Архитектор П. Егоров. Чебоксары, 1964.
Левитская Н. Народное искусство Кабардино-Балкарии.— „Декоративное искусство СССР", 1966, № 4, стр. 31—33.
Материалы для истории экспедиций Академии наук в XVIII—XIX веках. Хронологические обзоры и описание архивных материалов. Составитель В. Ф. Гнучева. Под общ. ред. акад. В. Л. Комарова. М.—Л., 1940.
Митлянская Т. Б. Художники Чукотки. М., 1976.
Мроз Е. А. Е. Егоров. М.—Л., 1947.
Народное декоративное искусство РСФСР. Сборник. Введ. А.К.Чекалова. М., 1957.
Народное искусство башкир. Альбом. Сост. С. Авижанская. Введ., ком. Н. Бикбулатова, Р. Г. Кузеева. [Л., 1968].
Народное искусство Башкирии. [Альбом. Л.], 1969.
Народное творчество адыго-кабардино-черкесов, вып. 1. [Альбом]. Сост. П. Г. Акритас и др. Нальчик, 1957.
О бурятском изобразительном искусстве. Статьи и материалы. Улан-Удэ, 1963.
Орлова Е. П. Чукотская, корякская, эскимосская, алеутская резная кость. Новосибирск, 1964.
Павловский Б. Камнерезное искусство Урала. Свердловск, 1953.
Павловский Б. Касли. Свердловск, 1957.
Павловский Б. Крепостные художники Худояровы. Свердловск, 1963.
Павловский Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. М., 1975.
Паллас П. С. Путешествие по разным провинциям Российского государства. СПб., 1788.
Принцева Г. А. Декабристы в изобразительном искусстве. Из собрания Эрмитажа. Л., 1975.
Проскурякова Т. С. Ансамбли бурятских дацанов.—„Архитектурное наследство", 1976, № 24, стр. 186—194.
Радуга на снегу. Культура, традиционное и современное искусство народов советского Крайнего Севера. Сборник статей. М., 1972.
Савельев Н. Я. Алтайские камнерезы. Барнаул, 1956.
Савельева Л. И. Вышивка центральных районов Удмуртии.— В сб.: „Искусство Удмуртии", вып. 1, стр. 87—96.
Сибирская советская энциклопедия. Под общ. ред. М. К. Азадовского, А. А. Ансона. В 4-х т. Новосибирск, 1928—1934.
Соктоева И. Искусство Бурятии 18—19 вв.— „Декоративное искусство СССР", 1971, № 12, стр. 6—13.
Соктоева И. И., Бадмаева Р. Д. Бурятский художественный металл. Альбом. Улан-Удэ, 1971.
Стасов В. Арап Петра I и калмык Екатерины II.— „Санкт-Петербургские ведомости", 1861, № 191.
Татаев В. А., Шабаньянц Н. Ш. Декоративно-прикладное искусство Чечено-Ингушетии. [Альбом]. Грозный, 1974.
Трошин И. И. Очерки изобразительного искусства Калмыкии. Волгоград, 1970.
Трубников А. Рисунки Федора Калмыка в Карлсруэ.— „Старые годы", 1911, июнь, стр. 37—40.
Тумахани А. В. Бурятское народное искусство. Улан-Удэ, 1970.
Чабров Г. Н. Восточные окраины России в русском изобразительном искусстве XVIII века. Ташкент, 1957.
Чернецовы Г. и Н. Путешествие по Волге. М., 1970.
Чувашское искусство. Труды НИИ при Совете Министров ЧАССР. Чебоксары, вып. 57, 1975; вып. 70, 1976.
Шабаньянц Н. Ш. Жизнь и творчество художника П. З. Захарова. Грозный, 1963.
Шиллинг Е. М. Балхар. Женская художественная промышленность дагестанского аула Балхар. Пятигорск, 1936.
Шиллинг Е. М. Кубачи. Художественные работы по металлу жителей аула Кубачи в Дагестане. Пятигорск, 1937.
Шиллинг Е. М. Адыгейский узор.— „Искусство", 1940, № 3, стр. 155—166.
Шумилова Е. Ф. Роль архитекторов и художников камских заводов в развитии культуры и искусства Удмуртии.— В сб.: „Вопросы искусства Удмуртии". Ижевск, 1976, стр. 82—103.
Эфендиев Г. О художественной культуре Ойротии.— „Искусство", 1936, № 4, стр. 174—178.
Якунина Л. И. Якутская резная кость. Якутск, 1957.

## ИСКУССТВО УКРАИНЫ

Амшинская А. М. Василий Андреевич Тропинин. 1776—1857 М., 1970.
Багалей Д. И., Миллер Д. П. История города Харькова за 250 лет его существования (с 1655-го по 1905-й год), т. 1 и 2. Харьков, 1905—1912.
Белехов Н. Н., Петров А. Н. Иван Старов. Материалы к изучению творчества. М., 1950.
Бурачек М. Г. Великий народный художник. Киев, 1939.
Бурлаков И. А. Работы русских зодчих в Днепропетровске.— В сб.: «Зодчество Украины». Киев, 1954, стр. 181—196.
Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. М., 1951.
В. Д. Печатное дело в Малороссии в начале XIX ст.— «Киевская старина», 1900, сентябрь, стр. 83—88.
Виды Киева, изданные И. Лауфером. 1-я тетрадь (1846). С рисунков Сажина.
Воспоминания старого учителя И. К. Зайцева.— «Русская старина», 1887, июнь, стр. 663—691.
Врангель Н. Иностранцы XIX века в России.— «Старые годы», 1912, июль — сентябрь, стр. 5—50.
Ге Н. Н. Киевская Первая гимназия в 40-х годах.— «Искусство», 1911, № 8—9, стр. 365—379.
Горленко В. Д. Г. Левицкий.— «Русский архив», 1892, кн. 3, стр. 204—222.
Горностаев Ф. Ф. Дворцы и церкви юга.— «Культурные сокровища России», вып. 8. М., 1914.
Игнаткин И. А. Исторические связи украинских и русских зодчих. XVII—XIX вв.— В сб.: «Зодчество Украины». Киев, 1954, стр. 159—188.
Карпов В. Н. Воспоминания, Шипов Ник. История моей жизни, М.—Л., 1933.
Комелова Г. Новые данные к биографии художника-мозаичиста И. С. Шаповалова.— «Сообщения Государственного Эрмитажа», 11. Л., 1957, стр. 26—27.

Комелова Г. М. Новые материалы к биографиям крепостных художников Григория Мясникова и Моисея Дикова.— «Труды Государственного Эрмитажа», т. 3. Л., 1959, стр. 213—215.
Косаревский И. А. Искусство паркового пейзажа. М., 1977.
Костомаров И. Воспоминания о двух малярах.— «Основа», 1861, апрель, стр. 44—56.
Кузьмин Е. Украинский ковер.— «Старые годы», 1908, май, стр. 249—256.
Кузьмин Е. Межигорский фаянс.— «Искусство», 1911, № 6—7, стр. 225—270.
Лукомский Г. К. Старинные усадьбы Харьковской губернии, ч. 1. Пг., 1917.
Макаренко Н. Ляличи.— «Старые годы», 1910, июль — сентябрь, стр. 131—151.
Машковцев Н. Г. Гоголь в кругу художников. Очерки. М., 1955.
Народное искусство подольских украинцев. Л., 1928.
Новицкий О. Тарас Шевченко. Киев, 1930.
Павловский И. Ф. Полтава в начале XIX века. (Очерки по архивным данным с рисунками).— «Киевская старина», 1902, июль — август, стр. 111—164, сентябрь, стр. 293—318.
Павловский И. Ф. Битва под Полтавой 27-го июня 1709 года и ея памятники. Полтава, 1909.
Павловский И. Ф. Краткий биографический словарь ученых и писателей Полтавской губернии с половины XVIII века. Полтава, 1912.
Пилявский В. И. Из истории планировки и застройки Киева в начале XIX в.— В сб.: «Зодчество Украины». Киев, 1954, стр. 197—212.
Рамазанов Н. В. А. Тропинин.— «Русский вестник», т. 36, 1861, № 11—12, стр. 50—83.
Редин Е. К. Харьков — как центр художественного образования юга России. Харьков, 1894.
Редин Е. К. Преподавание искусств в Харьковском Императорском университете.— «Записки Императорского Харьковского университета». Харьков, 1904, № 4, стр. 81—115.
Рогозинский А. Некоторые подробности о жизни и произведениях В. А. Тропинина. Киев, 1913.
Славны бубны за горами, или Путешествие мое кое-куда 1810 года. Сочинение князя И. М. Долгорукого. М., 1870.
Собрание 12 видов Крыма (альбом литографий). Одесса, 1834.
Стасов В. В. Живописец Штернберг.— «Вестник изящных искусств», т. 5. СПб., 1887, стр. 365—432.
Стернин Г. Александр Алексеевич Агин (1817—1875). М., 1955.
Таранушенко С. А. Шевченко-художник. Киев, 1961.
Чалый М. Вторая Киевская гимназия. 1852—1861.— «Киевская старина», 1900, апрель, стр. 16—50; июнь, стр. 288—309; июль — август, стр. 66—88.
Шагинян М. Тарас Шевченко. М., 1964.
Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины, 1. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем. Киев, 1914.

Білецький П. О. «Козак Мамай» — українська народна картина. Львів, 1960.
Выставка фаянсових та порцелянових виробів Київо-Межигірської фабрики. Київ, 1925.
Голубець М. Сто літ галицького малярства (1804—1904).— «Стара Україна», вып. 7—10. Львів, 1925, стр. 140—153.
Данченко А. С. Народна кераміка Наддніпрянщини. Київ, 1969.
Дмитриїєва Є. М. Мистецтво Опішні. Українське народне декоративне мистецтво, вип. 3. Київ, 1952.
Долинський Л. В. Український художній фарфор. Київ, 1963.
Жук А. К. Українськиі народні килими (XVII — поч. XX ст.). Київ, 1966.
Затенацький Я. Українське мистецтво першої половини XIX ст. Київ, 1965.
Ігнаткін І. О., Полтава, Історико-архітектурные нарісы. Київ, 1966.
Історія Українського мистецтва. Мистецтво кінця XVIII — першої половини XIX століття, т. 4, кн. 1, Київ, 1969.
Косаревський І. О. Парки України. Прийоми отворення паркового пейзажу. Київ, 1961.
Лащук Ю. П. Гуцульска кераміка. Українське народне декоративне мистецтво, вип. 7. Київ, 1956.
Лащук Ю. П. Косівська керамика. Київ, 1966.
Липа О. Л. Визначні сади і парки України та іх охорона. Київ, 1960.
Манучарова Н. Д. Художні промисли Української РСР. Київ, 1953.
Матасяк І. М. Гуцульскі художні металеві вироби. Українське народне декоративне мистецтво, вип. 6. Київ, 1954.
Островський В. Нове про художника Луку Долинського.— «Архіви України». Київ, 1966, № 2, стр. 39—45.
Офорты Тараса Шевченко (автор тексту і упорядник В. Касіян). Київ, 1964.
Петрякова Ф. С. Українське гутне скло. Київ, 1975.
Попов П. Матеріали до словника українських граверів. Київ, 1926.
Раевський С. Є. Життя і творчість художника Тараса Шевченка. 1814—1939. Київ, 1939.
Раевський С. Є. Тарас Шевченко і художник Капітон Павлов.— «Мистецтво». 1955, № 5, стр. 36—40.
Раевський С. Гоголь и художник Капітон Павлов.— «Мистецтво», 1963, № 3, стр. 29—31.
Сімзен-Сичевський Олексій. Художник старого Києва, Шевченків приятель,— М. М. Сажин.— «Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва», зб. 1. Київ, 1930, стр. 364—376.
Таранушенко Стефан. Українські писанки, як пам"ятки народного малярства.— «Праці науково-дослідноі кафедры історії европеїськоі культурі», вип. 3. Київ, 1929, стр. 449—454.
Турченко Ю. Я. Український естамп. Київ, 1964.
Українське малярство XVII—XX строїч. Провідник по виставкі. Під ред. й з вступним нарисом Федора Єрнста. Київ, 1929.
Українське народне декоративне мистецтво. Декоративні тканини. Київ, 1956.
Українське народне мистецтво. Різьба та розпис. Київ, 1962.
Українське народне мистецтво, вип. 1. Тканини та вышивки. Київ, 1960.
Українське народне мистецтво, вып. 2. Вбрання. Київ, 1961.
Українське народне мистецтво, вып. 3. Різьблення та художній метал. Київ, 1962.
Українське народне мистецтво, вып. 4. Живопись. Київ, 1967.
Чернова М. Дмітро Іванович Бесперчий. Київ, 1963.
Чукін Д. Боровиковський. Харьків, 1931.
Шевченківський словник у двох томах. Київ, 1977.
Шевченко Т. Г. Письма к Ф. Ткаченко. Твори в трьох томах, т. 3, Київ, 1961, стр. 476—477.
Шевченко-художник. Матеріали наук. конференції, присвяч. 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка. Київ, 1963.
Шевченко Т. Г. Мистецька спадщина. Твори у 4-х т. Київ, 1961—1964.
Широцкий К. Дещо з української творчості артиста-маляра Тропинина.— «Записки Наукового товариства ім. Шевченка», т. 104, кн 3. Львів, 1911, стр. 98—112.
[Щербаківський Д.] Д. Щ. Козак Мамай (народна картина).— «Сяйво», 1913, № 10—12, стр. 251—258.
Щербаківський Д., Єрнест Ф. Український портрет. Выставка українського портрета XVIII—XX ст. Київ, 1925.
Щербаківський Д., Єрнест Ф. Українське малярство XVII—XX ст. Київ, 1926.
Щербаківський Д. Український килим. Київ, 1927.
Єрнст Ф. Портретист Гольпайн. Отд. оттиск из зб. «Український музей», 1. Київ, 1927.
Єрнст Ф. Л. Види Киева середини XIX в., що іх писав художник Гроте.— «Записки Історико-філологічного відділу ВУАН», кн. 13—14. Київ, 1927, стр. 404—415.

Opałek M. Litografia Lwowska. 1822—1860. Wroclaw — Krakow, 1958.

## ИСКУССТВО МОЛДАВИИ

Коберман Д. Н. Ковры Молдавии. Кишинев, 1960.
Зевина А. М., Лившиц М. Я. Национальные костюмы Молдавии. Кишинев, 1960.
Зевина А. М., Роднин К. Д. Изобразительное искусство Молдавии. [Кишинев], 1965.
Лившиц М. Я. Декор в народной архитектуре Молдавии. Кишинев, 1972.
Роднин К. Д., Понятовский Й. И. Памятники молдавской архитектуры XIV—XIX вв. Кишинев, 1960.

## ИСКУССТВО ЛИТВЫ


Белинскис Ф. К. Литовское народное зодчество. М., 1960.
Галауне П. Народная живопись и графика.— «Декоративное искусство СССР», 1969, № 3, стр. 28—31.
Канцедикас А. Литовская народная скульптура. М., 1974.
Сборник материалов для истории просвещения в России, т. 2, СПб. 1897.
Сборник распоряжений по Министерству народного просвещения в 1802—1834, т. 1, СПб., 1866.
Стравинскас А. Солнышки.— «Декоративное искусство СССР», 1969, № 3, стр. 42—43.
Тананаева Л. И. Польское изобразительное искусство эпохи просвещения. М., 1968.
Чербуленас К. Развитие литовского народного деревянного зодчества и его основные черты.— «Краткие сообщения института этнографии АН СССР», 12. М.— Л., 1950, стр. 62—73.
Чербуленас К. О литовское наше древесное чудо.— «Декоративное искусство СССР», 1969, № 3, стр. 32—35.

Bernotienė S. Lietuvių liaudies moterų drabužiai. XVIIIa. pab.—XXa. pr. Vilnius, 1974.
Biržiška M. Senasis Vilniaus universitetas 1579—1842. Vilnius, 1940.
Drėma V. Dailė Vilniaus universitete. «Literatūra ir menas». Vilnius, Nr. 24 (1178).—1969. VI. 14.
Drėma V. Studija apie Vilniaus Dailes mokyklą. «Literatūra ir menas». Vilnius, Nr. 51, 1971. XII, 23.
Drėma V. Kanutas Ruseckas (1800—1860). Dailės darbų parodos. Katalogas. Vilnius, 1961.
Drėma V. Pranciškus Smuglevičius. Vilnius, 1973.
Galaunė P. Vilniaus meno mokykla. (1793—1831). Jos istorija. Profesoriai ir mokiniai. Kaunas, 1928.
Galaunė P. Lietuvių liaudies menas. Jo meninių formų plėtojimosi pagrindai. Kaunas, 1930.
Glemžaitė M. Lietuvių tautiniai drabužiai. Vilnius, 1955.
Jurginis J. Lietuvos meno istorijos bruožai. Vilnius, 1960.
Lietuvių liaudies architektūra [D] 1—2, Vilnius, 1965, 1968.
Lietuvių liaudies menas. T 1—15, Vilnius, 1957—1974.
Lietuvos TSR Dailės muziejus «Lietuvos dailė XVI—XIX a. Tapyba. Skulptūra». Katalogas. Vilnius, 1969.
Lietuvos TSR Dailės muziejus. «Lietuvs XVIII—XIX a. dailė. Piešiniai» Katalogas. Vilnius, 1972.
Savickas A. Peizažas lietuvių tapyboje. Vilnius, 1965.
Tamošaitis A. Lietuvių moterų tautiniai drabužiai. «Sodžiaus menas» 7—8. Kaunas, 1939.

Andrzejowski A. Ramoty starego detiuka o Wołyniu. Wilno, Nakładem «Kurjer Lietewski», 1914, t. 1, str. 269; t. 2, str. 236; t. 3, str. 234.
Baliński M. Dawna Akademia Wileńska. Petersburg, 1862.
Bartnicka Kalina. Polskie szkolnictwo artystyczne na przełomie XVIII i XIX w. 1764—1841. Wrocław, 1971.
Bieliński J. Uniwersytet wileński (1579—1831), t. 1—3. Kraków, 1899—1900.
Czarnowski S. Zastanowienie się nad uwagami w Tygod. Wileń. N170 i 171 umieszczonym (o wystawieniu dzieł sztuk pięknych).— «Tygodnik Wileński». Wilno, 1820, t. 10, №№ 172—173, str. 209—224, 233—242.
Dobrowolski T. Nowoczesne malarstwo polskie (1764—1939), t. 1. Wrocław — Krakow, 1957.
Dobrowolski T., Tatarkiewicz W. Historia sztuki polskej, t. 3. Krakow, 1962.
Drėma V. Sprawa nauczania architektury w Akademii Wileńskiej «Biuletyn historii sztuki». Warszawa, 1966, N3/4, str. 355—358.
Drėma V. Nieznane materiały do dzialnošci W. Gucewicza, Piotra Rossi, Tomasza Righi oraz Karola i Kazimierza Jelskich.— «Biuletyn historii sztuki». Warszawa, 1966, N3/4, str. 365—373.
Franka J. Pamiętniki, t. 1—3. Wilno, 1913.
Golański F. N. Pamiątka Tomasza Husarzewskiego . . . Wilno, 1808, str. 6—29.
Jakimowicz J. Z problemów malarza i grafika.— «Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie». 1960, t. 5, str. 23—75.
Janowski L. W promieniach Wilna i Krzemieńca. Wilno, 1923.
Janowski L. Słownik bio-bibliograficzny dawnego Uniwersytetú Wileńskiego. Wilno, 1939.
Jaworska J. Album Wileńskie i jego wydawca Jan Kazimierz Wilczyński.— «Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie», t. 16. 1972, str. 289—405.
Jaworska J. Album Wileńskie.— «Rocznik Museum Narodowegó w Warszawie», t. 20, 1976, str. 213—404.
Kopera F. Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku, t. 2. Kraków, 1926.
Kowalczyk J. Trzy uniwersyteckie szkoły sztuk pięknych.— «Biuletyn historii sztuki», 1974, N 1, str. 75—80.
Morawski S. Kilka lat młodości mojej w Wilnie (1818—1825). Warszawa, 1924.
Morawski S. W Peterburku. 1827—1838. Poznań, 1927.
Mościcki H. Pod znakiem orła i pogoni. Lwów-Warszawa, 1923.
Mościcki H. Z Filareckiego świata. Zbiór wspomnień z lat 1816—1824. Warszawa, 1924.
Mytariewa K. O wzajemnych kontaktach wileńskiej szkoły malarstwa i Akademii sztuk pięknych w Petersburgu.— «Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie», 1972, t. 16, str. 251—287.
Mytariewa K. Tematyka syberyjska w twórczości Damela.— «Biuletyn historii sztuki», 1975, N 1, str. 38—48.
Mytariewa K. O dwóch odnalezionych monumentalnych kompozycjach Franciszka Smuglewicza.— «Biuletyn historii sztuki», 1975, N1, str. 32—37.
Mycielski J. Sto lat dziejów malarstwa w Polsce. 1760—1860. Z okazji Wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie w 1894 roku. Kraków, 1897.
Pierwsze wystawienie dzieł sztuk pięknych w cesarskim Uniwersytecie wileńskim. [Anonim].— «Dziennik Wileński», 1820, t. 2, N3, str. 360—368.
Podczaszyński B. Pamiętnik Sztuk Pięknych. Warszawa, 1850—1854, t. 1, cz. 3, str. 1—200.
Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich . . . t. 1—3. Warszawa, 1850—1857.
Ryszkiewicz A. Wincenty Kasprzycki. Widok wystawy sztuk pięknych.— «Biuletyn historii sztuki, 1952, N 3, str. 84—91.
Ryszkiewicz A. Z twórczości Franciszka Smuglewicza i jego kręgu. (Portrety zbiorowe).— «Biuletyn historii sztuki», 1957, N 1, str. 3—26.
Römer A. Do dziejów Wileńskiej Szkoły sztuk pięknych.— «Sprawozdania z posiedzeń Komisji do Badania historii sztuki w Polsce PAU». Kraków, 1896, t. 5, z. 1, str. 14—16.
[Smokowski W.] Uwagi nad artykułem «Pierwsze wystawienie dzieł sztuk pięknych w cesarskim Uniwersytecie Wileńskim», umieszczonym w «Dzienniku Wileńskim», t. 2, N3, str. 360 i nast. w «Tygodniku Wileńskim», 1820, t. 10, N 166, str. 174—183; N 170—171, str. 147—155.
Smokowski W. Do wspomnień o Szkole malarskiej wileńskiej Adama Szemesza.— «Athenaeum», 1847, t. 1, str. 152—203.
Smokowski W. Jan Rustem.— «Wizerunki i roztrząsania naukowe», 1838, t. 4, str. 91—137.
Smokowski W. Walenty Wańkowicz.— «Athenaeum», 1845, t. 6, str. 121—170.
Sobieszczański F. M. Rzut oka na historyę malarstwa w Polsce.— «Dziennik Krajowy», 1843, N 111—141.
Studnicki W. Wysłanie W. Smokowskiego do Akademii sztuk pięknych w Petersburgu.— «Południe», 1921, N 2, str. 19—22.
Szczawińska E. Wincenty Dmochowski. Przyczynki do monografii.— «Biuletyn historii sztuki», 1966, N3/4, str. 359—364.
Szemesz A. Wspomnienia o Szkole malarskiej Wileńskiej (1826—1829).— «Athenaeum», 1844, t. 6, str. 209—230.
Szemesz A. Wspomnienia o Damelu.— «Athenaeum», 1842, t. 2, str. 169—185.
Tatarkiewicz W. Dwa klasycyzmy — Wileński i Warszawski. Warszawa. 1921.
Tatarkiewicz W. O Wileńskiej szkole malarstwa.— «Południe», 1921, N 1, str. 3—18.
Tatarkiewicz W., Kaczmarzyk D. Klasycyzm i romantyzm w rzeźbie polskiej.— «Sztuka i krytyka», 1956, N 1—2, str. 41, 45.
Uzięblo L. Franciszek Smuglewicz.— «Słowo», 1927, N 219, str. 2.
Uzięblo L. W stulecie Smuglewicza.— «Życie ilustrowane», 1908, N 28, str. 206—208.
Zahorska S. Dzieje malarstwa polskiego. Warszawa, 1932.
Budreika Eduardas. «L'evolution de la technique de la construction en Lituanie aux XVIII[e] et XIX[e] siècles». «Revue de Synthese». Paris, 1969, t. XC.
Danilowicz C. La Lituanie artistique. Lausanne, 1919, p. 72.
Prospectus lectionum publicarum in Alma Universitate scientiarum Vilnensi . . . ex Anno 1784 . . . in Annum 1809.

## ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ


Барышев Г. И. Художественное оформление белорусского кукольного театра батлейки.— В сб.: «Белорусское искусство». Минск, 1957, стр. 79—96.
Без-Корнилович М. О. Исторические сведения о примечательнейших местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений к ней относящихся. СПб., 1855.
Белецкий П. Историческое обозрение деятельности Виленского учебного округа. 1808—1832. СПб., 1837.
Белорусское изобразительное искусство. [Альбом]. Сост. Е. Аладова, А. Василевская, И. Туровников. Минск, 1959.
Белорусское искусство. Сб. статей, вып. 1. Минск, 1957.
Виленский календарь. Вильна, 1890.
Виленский музей древностей. Каталог предметов. Вильна, 1885.
Горелова С. И. Крепостной художник 19 века Ф. А. Тулов.— «Сообщения Всесоюзной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей», вып. 30. М., 1975, стр. 82—96.
Дрема В. Некоторые вопросы изучения литовского изобразительного искусства.— «Искусство», 1954, № 4, стр. 47—48.
Дробов Л. Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX в. Минск, 1974.
Егоров Ю. А. Градостроительство Белоруссии. М., 1954.
Изобразительное искусство Белорусской ССР. (Альбом). Авт. П. Герасимович, П. М. Никифоров, 1957.
Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Очерки. [Минск], 1969.
Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии от первобытного общества до 1917 года. Минск, 1972.
Кудряшов В. И. Гродно. М., 1960.
Луговский Г. Гомельская усадьба князя Варшавского, графа Паскевича-Эриванского. СПб., 1918.
Орлова М. А. К вопросу о демократической традиции в белорусском изобразительном искусстве.— В кн.: «Искусство Советской Белоруссии. Живопись, скульптура, графика. Очерки». М., 1960, стр. 5—48.
Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии. М.— Л., 1940.
Рогинская Ф. Изобразительное искусство литовского народа.— «Искусство», 1954, № 4, стр. 5—14.
Свирида И. И. Сибирские рисунки Яна Дамеля.— "Советское славяноведение", 1968, № 6, стр. 82—87.
Свирида И. И. Польская художественная жизнь конца XVIII— первой трети XIX века. М., 1978.
Сурис Б. Из истории связей польского изобразительного искусства с русской художественной культурой.— «Искусство», 1954, № 1, стр. 56—66.
Чантурия В. А. Архитектура Белоруссии конца XVIII — начала XIX века. Минск, 1962.
Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии. Дооктябрьский период. Минск, 1969.
Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы. М., 1972.
Беларускае народнае мастацтва. 1. Ткацтва, каурадзелле, вышыванне, вязанне, набойка. Мінск, 1951.
Дзяржауны мастацкі музей БССР. Жывопіс, графіка, скульптура, прыкладное мастацтва. Альбом. Мінск, 1976.
Дзяржауны мастацкі музей БССР. Кароткі даведнік. Мінск, 1969.
Дробаў М. Беларускія мастакі XIX стагоддзя. Мінск, 1971.
Ус А. Беларускае выяўленчае мастацтва ў мастацтвазнаўчай літаратуры.—Ў Зб.: «Беларускае мастацтва». Мінск, 1960, стар, 202—210.
Якуніна Л. І. Слуцкія поясы. Мінск, 1960.
Яніцкая М. М. Урэцкае шкло.— В кн.: «Помнікі гісторыі і культуры Беларусі». Мінск, 1970, № 2, стар, 44—48.

Bieliński J. Uniwersytet wileński (1579—1831), t. 1—3. Kraków, 1899—1900.
Dobrowolski T. Nowoczesne malarstwo polskie (1764—1939), t. 1—3. Wrocław — Kraków — Warszawa, 1957—1964.
Kopera F. Dzieje malarstwa w Polsce, częsc 3. Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku. Kraków, 1929.
Miłobjdzka J. Jan Chrucki — nowe dane do życia i twórczosci.— «Biuletyn historii sztuki». 1962. N 2, str. 171—184.
Prace i materiały Zakładu historii sztuki Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Wilno, 1936.
Rastawiecki E. Slownik malarzow polskich, tudzież obcych w Polsce osiadłich lub czasowo w niej przebywajacych, t. 1—3. Warszawa, 1850—1857.
Slownik artystow polskich ... Warszawa, t. 1 1971; t. 2, 1973.
Smokowski W. Walenty Wańkowicz.— «Athenaeum», 1845, t. 6, str. 121—170.
Szemesz A. Wspomnienia o Damelu.— «Athenaeum», 1842, t. 2, str. 169—185.
Szemesz A. Wspomnienia o Szkole malarskiej wileńskiej (1826—1829).— «Athenaeum», 1844, t. 6, str. 209—230.


## ИСКУССТВО ЛАТВИИ


Васильев Ю. М. Классицизм в архитектуре Риги. Очерки истории планировки и застройки Риги в конце XVIII — начале XIX в. Рига, 1961.
Васильев Ю. М. Рига. Памятники зодчества. Рига, 1971.
Зейд П. Рига на рубеже XVIII и XIX веков в рисунках и описаниях Иогана Кристофа Бротце. В кн.: «Библиотека 450». Рига, 1974, стр. 106—139.

Bēms R. Daži apsvērumi par 19. gadsimta tēlotājas mākslas mantojumu Latvijā.— Gram.: Latviešu telotāja māksla. Rīga, 1975, 129—145. lpp.
Bēms R. Par kādu senu ilustrāciju.— Grām.: Latviešu tēlotāja māksla. Rīga, 1975, 158.—161. lpp.
Bēms R. Vēlreiz par Kārli Gothardu Grasu. Grām.: Latviešu tēlotāja māksla. Rīga, 1978, 113—115 lpp.
Kampe P. Klasicisma laikmeta tēlniecības mākslas meistardarbi Latvijā.— «Senatne un Maksla», 1940, II, Rīga, 102.—117., lpp.
Kiše E., Plauciņš L. Rīgas arhitektūras pieminekļī. Rīga, 1956.
Latvijas PSR vēsture. Saīs. kurss. 2 Pārstr. un papild. izd. Akad. A. Drīzula red. Rīga, 1967, 98.—151. lpp.
Lūla Z. Par muižu apbūves centru kompozīcijas paņēmieniem Latvijas teritorijā. Grām.: Latvijas PSR arhitektūras mantojums. Rīga, 1958, 115—137 lpp.
Mākslas vēsture. Akad. prof. V. Purvīša vispārējā red. I (arhitektūra, tēlniecība), 225.—227., 390.—393. lpp., II (glezniecība, grafika), 399.—403., 542.—546. lpp. Rīga (I 1934).
Siliņš J. Piezīmes par mākslas dzīvi un māksliniekiem Jelgavā kopš 19. gadsimta.— «Senatne un Māksla», 1937, III. Rīga, 109.— —149 lpp.
Štals A. Broce J. K., I, II. Rīga, 1926.

Deutschbaltisches biographisches Lexikon 1710—1960. Köln — Wien, 1970.
Graß W. Karl Gothard Graß ein Balte aus Schillers Freundekreis. Reval, 1911.
Neumann W. 700 Jahre baltischer Kunst.— "Baltische Monatsschrift", 1900, Bd. 49, Hft. 6. Riga, S. 410—432.
Neumann W. Baltische Kunstzustände 1775—1825.— "Baltische Monatsschrift", 1902, Bd. 53, Hft. 5. Riga, S. 281—299.
Neumann W. Baltische Maler und Bildhauer des XIX Jahrhunderts. Riga, 1902.
Neumann W. Lexikon baltischer Künstler. Riga, 1908.
Neumann W. Ausstellung von Gemälden, Handzeichnungen, Aquarellen und Miniaturen der Maler Gerhard, Karl und Wilhelm von Kügelgen. Städtisches Kunstmuseum. Riga. 1911.
Pirang H. Das Baltische Herrenhaus. Riga. 1.—1926, 2—1928, 3—1930.
Röpenack N. Beitrag zur Geschichte des Kunstvereins in Riga. Riga, 1895.


## ИСКУССТВО ЭСТОНИИ


Тихазе К. И. Народное зодчество Эстонии. [Л.], 1964.
Эстонская народная одежда XIX и начала XX века. [Альбом]. Таллин, 1960.

Eesti kunst kõige varasemast ajast kuni 19 sajandi keskpaigani. Tallinn, 1975.
Tassa, A. Puulõikekunstist Materjale la allikaid eesti puulõikest XIX sajandil. Tallinn, 1948.
Tihase, K. Eesti talurahvaarhitektuur. Tallinn, 1974.
Tikand eesti rahvakunstis (kunstiliselt kujundanud Hilda Linnus) 1. Põhja—Eesti ja saared. Tallinn, 1955; 2. Lääne—Eesti ja Lõuna—Eesti. Tallinn, 1973.
Üprus, H. Barclay de Tolly mausoleum. Tallinn, 1957.
Üprus, H. Tartu Riikliku Ülikooli peahoone, Tallinn, 1959,

Üprus, H. Tallinn aastal 1825. Tallinn, 1965.
Üprus, H. XIX sajandi esimese poole ehitismälestised. Rmt. «Eesti arhitektuuri ajalugu». Tallinn, 1965, lk. 333—375.
Üprus, H. Eesti rahvakunst kunstiajaloo aspektist.— «Etnograafiamuuseumi aastaraamat», 24. Tallinn, 1969, lk. 7—38.
Vaga, V. Tartu Ülikooli arhitektid. Tartu, 1928.
Vaga, V. Vene arhitektide ja skulptorite teoseid baroki—ja klassitsismiajajärgust Eestis. Eesti NSV Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised. Ajalugu I. Tartu, 1947.
Vaga, V. Kunst Tartus XIX sajandil. Tallinn, 1971.
Vaga, V. Kunst Tallinnas XIX sajandil. Tallinn, 1976.
Viires, A. Eesti rahvapärane puutööndus. Ajalooline ülevaade. Tartu, 1960.

Manninen I. Die Sachkultur Estlands, bd. 1—2. Tartu, 1931, 1933.
Neumann W. Karl August Senff. Ein baltischer Kupferstecher. Reval, 1895.
Neumann W. Lexikon baltischer Künstler. Riga, 1908.
Neumann W. Baltische Maler und Bildhauer des XIX Jahrhunderts. Riga, 1902.

## ИСКУССТВО АРМЕНИИ

Братья Акоп и Агафон Овнатаняны. Каталог выставки. Предис. Р. Дрампяна. М., 1952.
Дрампян Р. Г. Армянский художник Акоп Овнатанян и иранские влияния в его искусстве. III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады. Ленинград, 1935, сентябрь. М.—Л., 1939, стр. 56—59.
Дурново Л. А. Армянская набойка. М., 1953.
Измайлова Т. А., Айвазян М. А. Искусство Армении. М., 1962.
Казарян М. Художники Овнатаняны. [М., 1968].
Овнатанян Акоп. [Альбом]. Предисл. Р. Дрампяна. Ереван, 1969.
Степанян С. Л. Дореволюционное искусство Армении.— В сб.: «Очерки по истории искусства Армении». М.—Л., 1939, стр. 56—73.
Халпахчьян О. Х. Армяно-русские культурные отношения и их отражение в архитектуре. Ереван, 1957.
Халпахчьян О. Х. Гражданское зодчество Армении (жилые и общественные здания). М., 1971.
Шопен И. И. Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи. СПб., 1852.
Яралов Ю. С. Ереван. М., 1943.

*Հակոբյան Թ. Խ., Երևանի պատմությունը (1801—1879 թթ.), Երևան, 1959։*
*Ճահազիզ Ե., Հին Երևանը, Երևան, 1951։*
*Ճահխաթունյանց Յովհաննես, Ստորագրութիւն կաթողիկէ Էջմիածնի և հինգ գաւառացն Արարատայ, Հ. Ա., Էջմիածին, 1842։*

Hofrichter Z. Armenische Teppiche. [Album]. Wien, 1937.
Poidebard R. P. Anciennes broderies arméniennes.— «Revue des Etudes Arméniennes», 9. Paris, 1929, pp. 239—248.
Sakisian A. Pages d'Art Arménien. Paris, 1940.
Sakisian A. Les tapis arméniens du XVᵉ au XIXᵉ siècles.— «La Revue de l'Art ancien et moderne». Paris, t. 64, juin — decembre 1933, pp. 21—36.

## ИСКУССТВО ГРУЗИИ

Амиранашвили Ш. Я. История грузинского искусства. [М., 1968].
Беридзе В. Грузинская архитектура с древнейших времен до начала XX века. Тбилиси, 1967.
Габуниа А. Г. Народное творчество Грузии. Тбилиси, 1958.
Джандиери М. И., Лежава Г. И. Архитектура горных районов Грузии. М., 1940.
Дрампян Р. Г. Армянский художник Акоп Овнатанян и иранские влияния в его искусстве. III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады. Ленинград. 1935, сентябрь. М.—Л., 1939, стр. 56—59.
Казарян М. Художники Овнатаняны. [М., 1968].
Лежава Г. И., Джандиери М. И. Архитектура Сванетии. М., 1938.
Чубинашвили Г. Н. Грузинское чеканное искусство. Исследование по истории грузинского средневекового искусства. Тбилиси, 1959.
Чубинашвили Г. Н., Северов Н. П. Пути грузинской архитектуры. Тбилиси, 1936.

ბედუკაძე ს., რეხვიაშვილი ნ., მოლოდინი ლ., ჩართოლანი მ., ჩაჩაშვილი გ., ქართული ხალხური კერამიკა (კატალოგი). საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია. აკად. ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. თბილისი, 1964
ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრება. 1801—1917 წლები. ტ. I. თბილისი, 1960;
დავითაშვილი ქ., ძველი ქართული ნაქარგობა. თბილისი, 1973.

## АЗЕРБАЙДЖАН

Абдуллаев Н. Ковровое искусство Азербайджана. Баку. 1971.
Азербайджанская вышивка. [Альбом]. Под ред. П. А. Азизбековой. М., 1971.
Аскерова Н. Орнамент на металле. Баку, 1974.
Ашурбейли С. Об истории сурханского храма огнепоклонников.— В сб.: «Памятники архитектуры Азербайджана», вып. 1. М.—Баку, 1946, стр. 43—54.
Бретаницкий Л., Датиев С., Мамиконов Л., Мотис Д. Нуха. М., 1948.
Бретаницкий Л., Саламзаде А. Кировабад. М., 1960.
Бретаницкий Л. С., Мамиконов Л. Г., Ревазов У. Б. Лагич (к вопросу связи планировочной структуры города с его производственной спецификой).— «Советская этнография», М.—Л., 1964, № 3, стр. 124—133.
Бретаницкий Л. Баку. [Л.—М., 1970].
Казиев А. О видах народного бытового искусства.— В сб.: «Искусство Азербайджана», вып. 4. Баку. 1954, стр. 9—51.
Керимов К. Азербайджан в произведениях русских художников.— В сб.: «Искусство Азербайджана», вып. 6. Баку, 1959, стр. 137—224.
Керимов Л. Азербайджанский ковер, т. 1. Баку—Л., 1961.
Миклашевская Н. Стенные росписи Азербайджана XVIII — XIX вв.— В кн.: «Архитектура Азербайджана. Очерки». Баку. 1952, стр. 467—556.
Саламзаде А. К изучению стенных росписей Азербайджана XVIII — XIX вв.— «Доклады АН Азерб. ССР», т. 10, 1954, № 6, стр. 445—456.
Саламзаде А. Архитектура Азербайджана XVI—XIX вв. Баку, 1964.
Сысоев В. Атешга—храм огнепоклонников в Сураханах, близ Баку.— «Известия Азербайджанского археологического комитета» (Азкомстарис), вып. 1. Баку, 1925, стр. 1—28.
Усейнов М., Бретаницкий Л., Саламзаде А. История архитектуры Азербайджана. М., 1963.
Эфенди Р. О средневековой скульптуре Азербайджана.— «Искусство», 1975, № 5, стр. 65—68.
Эфенди Р. Декоративно-прикладное искусство Азербайджана. [Альбом]. Баку, 1976.

Әфәндијев Р. Азәрбајҹан ел сәнәти. Бакы, 1971.
Кәримов. К. Монументал бојакарлыг сәнәтиимзин тарихиндән.— «Гобустан», 1971, № 1, сәһ. 58—61.
Саламзадә Ә. В., Садытзадә Ә. Ә. XVIII—XIX әсрләрдә Азәрбајҹанда јашајыш биналары. Бакы, 1961.

## ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

Абдурасулаев Р. А. Архитектура народного жилища Узбекистана.— В сб.: «Архитектурное наследие Узбекистана». Ответ. ред. доктор искусствоведения Г. А. Пугаченкова. Ташкент, 1960, стр. 6—37.
Аведова Н. А. Искусство оформления узбекских музыкальных инструментов. Ташкент, 1966.
Аведова Н. А. Живые традиции хивинской резьбы по дереву.— В сб.: «Искусство зодчих Узбекистана», 4. Ташкент, 1969, стр. 192—206.
Андреев М. С. К материалу по Средне-Азиатской керамике. Запись экспедиции от об-ва изучения Таджикистана и средазкомстариса, работавшей в пределах Таджикистана летом 1925. Ташкент, 1926.

Андреев М. С. Орнамент горных таджиков верховьев Аму-Дарьи и киргизов Памира. Ташкент, 1928.
Антипина К. И. Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов. По материалам, собранным в южной части Омской области Киргиз. ССР. Фрунзе, 1962.
Антипина К. И. Народное искусство киргизов. Изделия из войлока, ткани, вышивка. Фрунзе, 1970.
Антипина К. И. Народные сокровища Киргизии. Фрунзе, 1974.
Антипина К. И. Народное искусство киргизов. Дерево, чий, плетение, вышивка, кожа, металл. Фрунзе, 1977.
Архитектурные памятники Хивы. Путеводитель. Сост. В. А. Булатова, И. И. Ноткин. Ташкент, 1972.
Астафьев А. А. Текинские орнаменты с их применением для ковров, вышивок и проч. Собранные в Ахал-Текинской экспедиции, вып. 1. СПб., 1885.
Басенов Т. К. Прикладное искусство Казахстана. Алма-Ата, 1958.
Бачинский Н. М. Резное дерево в архитектуре Средней Азии. [М.], 1947.
Белинская Н. А. Мастера архитектурного орнамента.— В сб.: «Искусство таджикского народа», вып. 3. Душанбе, 1965, стр. 78—112.
Белинская Н. А. Декоративное искусство горного Таджикистана. [Текстиль]. Душанбе, 1965.
Белинская Н. А. Резной ганч Таджикистана.— В сб.: «Искусство таджикского народа», вып .4. Душанбе, 1979, стр. 125—174.
Бернштам А. Н. Архитектурные памятники Киргизии. М.—Л., 1950.
Бернштам А. Н. Материалы к изучению архитектуры киргизов и казахов XVIII—XIX вв. в Семиречье.— «Краткие сообщения Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая», вып. 10. М., 1950, стр. 64—76.
Бобринский А. А. Орнамент горных таджиков Дарваза (нагорная Бухара). М., 1900.
Бурдуков Н. Гончарные изделия Средней Азии. СПб., [1904].
Бурдуков Н. Указатель к коврам, выставленным на исторической выставке в Музее училища барона Штиглица. СПб., 1905.
Веймарн Б. В. Искусство Средней Азии. М.—Л., 1940.
Веймарн Б. В. Архитектурно-декоративное искусство Узбекистана. [М.], 1948.
Веймарн Б. В. Изучение орнамента Хивы XIV—XIX вв.— «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. 28. М., 1949, стр. 110—114.
Воронина В. Л. Жилища Ванча и Язгулема.— В сб.: «Архитектура республик Средней Азии». М., 1951, стр. 251—280.
Воронина В. Л. Народные традиции архитектуры Узбекистана. М., 1951.
Воронина В. Л. Народная архитектура Северного Таджикистана. М., 1959.
Воронина В. Л. Народная архитектура юга Таджикистана.— «Архитектурное наследство», 21. Малоизученные проблемы архитектуры народов СССР. М., 1973, стр. 150—164.
Востров В. В. Некоторые изделия казахских мастеров-зергеров по материалам экспедиции 1955 года.— «Труды Института истории, археологии, этнографии АН Каз. ССР», т. 6. Этнография. Алма-Ата, 1959, стр. 127—143.
Гаврилов М. Ф. О ремесленных цехах в Средней Азии и их статутах-рисоля.—«Известия Средне-Азиатского комитета по делам музеев и охраны памятников старины, искусства и природы», вып. 3. Ташкент, 1928, стр. 223—241.
Гаврилов М. Ф. Орнамент киргиз Сусамыра. Ташкент, 1929.
Гогель Ф. Ковры. М., 1950.
Государственный музей искусств Каракалпакской АССР. Автор-составитель И. В. Савицкий. М., 1976.
Гулямов Я. Г. Памятники города Хивы. Ташкент, 1941.
Денике Б. П. О резных деревянных дверях в Средней Азии.— «Труды секции археологии Института археологии и искусствознания», т. 4. М., 1928, стр. 178—179.
Денике Б. Прикладное искусство Средней Азии.— В сб.: «Художественная культура советского Востока». Под общ. ред. И. Бороздина. М.—Л., 1931, стр. 53—74.
Денике Б. П. Архитектурный орнамент Средней Азии. М.—Л., 1939.
Дудин С. Киргизский орнамент.— «Восток», кн. 5. М.—Л., 1925 стр. 164—183.
Дудин С. М. Ковровые изделия Средней Азии. Сборник Музея антропологии и этнографии АН СССР, т. 7. Л., 1928, стр. 71—166.
Ершов Н. Н., Широкова З. А. Альбом одежды таджиков. Душанбе, 1969.
Жданко Т. А. Народное орнаментальное искусство каракалпаков.— «Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции». Под общ. ред. чл.-кор. АН СССР С. П. Толстого, т. 3. М., 1958, стр. 373—410.
Засыпкин Б. Н. Архитектура Средней Азии. М., 1948.
Захидов П. Ш. Искусство проектирования в творчестве народных зодчих Узбекистана (XIX — начало XX в.).— В сб.: «Искусство зодчих Узбекистана», т. 1. Ташкент, 1962, стр. 75—92.
Захидов П. Ш. Самаркандская школа зодчих XIX — начала XX века. Ташкент, 1965.
Захидов П. Ш. О школах зодчества Узбекистана (XIX — начало XX в.).— В сб.: «Искусство зодчих Узбекистана», 4. Ташкент, 1969, стр. 132—155.
Исаев Б. Архитектурно-декоративное искусство Таджикистана. Душанбе, 1963.
История Бухары с древнейших времен до наших дней. Под ред. И. М. Муминова. Ташкент, 1976.
История киргизского искусства. Краткий очерк. Под ред. чл.-кор. АН Кирг. ССР А. А. Салиева. Фрунзе, 1971.
История Самарканда, т. I. С древнейших времен до Великой Октябрьской социалистической революции. Ответ. ред. И. М. Муминов. Ташкент, 1969.
История Хорезма с древнейших времен до наших дней. Под. ред. И. М. Муминова. Ташкент, 1976.
Киргизский национальный узор. Материалы собр. и обработ. худ. М. В. Рындиным. Под общ. ред. акад. И. А. Орбели. Вступит. статья А. Н. Бернштама. Л.— Фрунзе, 1948.
Кисляков Н. А. Свадебные лицевые занавески горных таджичек.— Сборник Музея антропологии и этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР, т. 15. М.—Л., 1953, стр. 291—316.
Клодт Е. А. Казахский народный орнамент. Вступ. статья В. Чепелева. М., 1939.
Ковровые изделия Средней Азии. Из собрания, составленного А. А. Боголюбовым, вып. 1, 2. СПб., 1908, 1909.
Корнилов П. Е. Бытовое искусство Средней Азии. Материалы по народному искусству Средней Азии. Бухара, 1932.
Корнилов П. Е. Чеканное производство Бухары. Казань, 1932.
Круковская С. М. Встречи с Кокандом. Ташкент, 1977.
Лавров В. А. Градостроительная культура Средней Азии (с древнейших времен до второй половины XIX века). М., 1950.
Маргулан А., Басенов Т., Мендикулов М. Архитектура Казахстана. Алма-Ата, 1959.
Масанов Э. А. Домашние промыслы и ремесла казахского народа во 2-й половине XIX — начале XX в.— «Ученые записки Казахского гос. университета им. С. М. Кирова», т. 38, вып. 4. Вопросы истории Казахстана. Алма-Ата, 1959, стр. 167—177.
Масанов Э. А. Заметки о резьбе по кости и камню у казахов (вторая половина XIX — начало XX в.).— «Труды Института истории, археологии, этнографии им. Ч. Валиханова АН Каз. ССР», т. 18. Материалы и исследования по этнографии казахского народа. Алма-Ата, 1963, стр. 103—121.
Махкамова С. Узбекские абровые ткани. [Альбом]. Ташкент, 1963.
Морозова А. С. Архитектурные мотивы в орнаменте текстильных изделий народов Средней Азии.— В сб.: «Искусство зодчих Узбекистана», т. 6. Ташкент, 1969, стр. 217—229.
Мошкова В. Г. Племенные «гёли» в туркменских коврах.— «Советская этнография», 1946, № 1, стр. 145—162.
Мошкова В. Г. Джульхырсы (два уникальных узбекских ковра XIX в. из собрания музея).— «Труды Музея истории народов Узбекистана», вып. 1. Материалы к истории народов Узбекистана из фондов музея. Ташкент, 1951, стр. 27—32.
Мошкова В. Г., Морозова А. С. К истории ковроделия Мерва.— «Известия АН Туркменской ССР», № 1. Ашхабад, 1961, стр. 80—81.
Мошкова В. Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX — начала XX века. Материалы экспедиций 1929—1945 гг. Обработаны, дополнены и подготовлены к печати канд. исторических наук А. С. Морозовой. Ташкент, 1970.
Муканов М. С. Ковровое производство и его орнаментика.— «Труды Института истории, археологии, этнографии» АН Казахской ССР», т. 6. Этнография. Алма-Ата, 1959, стр. 91—103.
Народное декоративно-прикладное искусство киргизов.— «Труды киргизской археолого-этнографической экспедиции», т. 5. Под ред. С. В. Иванова, К. И. Антипиной. М., 1968.

Народное декоративно-прикладное искусство казахов. Текст на казахском и русском языках Н. А. Оразбаевой. Л., 1970.
Народные сокровища Киргизии. Фрунзе, 1974.
Народы Средней Азии и Казахстана. Под ред. С. М. Толстова. В 2-х томах. М., 1962, 1963.
Ноткин И. И. Ансамбль у восточных ворот Ичан-Калы г. Хивы.— В сб.: «Архитектурное наследие Узбекистана». Ответ. ред. доктор искусствоведения Г. А. Пугаченкова. Ташкент, 1960, стр. 85—110.
Ноткин И. И. Хивинские мастера-строители.— В сб.: «Искусство зодчих Узбекистана», т. 3. Ташкент, 1965, стр. 147—151.
Ноткин И. И. Композиционные приемы узбекских зодчих в архитектуре Хивы.— «Материалы и исследования по истории и реставрации архитектурных памятников Узбекистана», вып. 1. Ташкент, 1967, стр. 116—127.
Нурмухаммедов Н.-Б. Искусство Казахстана. Под общей редакцией Б. В. Веймарна [М., 1970].
Нусов В. Е. Архитектура Киргизии с древнейших времен до наших дней. Фрунзе, 1971.
Оразбаева Н. А. Искусство резьбы по кости у казахов.— «Труды Интитута истории, археологии, этнографии АН Казахской ССР», т. 6. Алма-Ата, 1959, стр. 144—158.
Памятники архитектуры Средней Азии. Автор текста и сост. А. М. Прибыткова. М., 1971.
Пещерева Е. М. Бухарские золотошвеи.— «Сборник Музея антропологии и этнографии», т. 16. М.—Л., 1955, стр. 265—282.
Пещерева Е. М. Гончарное производство Средней Азии.— «Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР», т. 42, М., 1959, стр. 311—372.
Пещерева Е. М. О ремесленных организациях Средней Азии в конце XIX — начале XX в.— «Краткие сообщения Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР», т. 33. М., 1960, стр. 39—46.
Пиркулиева А. Н. Ковровое ткачество туркмен долины Средней Аму-Дарьи.— В сб.: «Материальная культура народов Средней Азии и Казахстана». М., 1966, стр. 146—170.
Писарчик А. Жилой городской дом Бухары и Хивы.— «Архитектура СССР», 1937, № 1, стр. 40—46.
Писарчик А. К. Строительные материалы и конструктивные приемы мастеров Ферганской долины в XIX и XX вв.— «Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР». Новая серия, т. 21. М.—Л., 1954, стр. 216—298.
Писарчик А. К. О народном прикладном искусстве Таджикистана.— В сб. «Искусство таджикского народа», вып. 2. Сталинабад, 1960, стр. 61—92.
Пугаченкова Г. А. Зодчество Узбекистана. [Альбом]. Ташкент, 1959.
Пугаченкова Г. А. Самарканд, Бухара. М., 1968.
Пугаченкова Г. Термез, Шахрисябз, Хива. М., 1976.
Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана. Ташкент, 1958.
Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. [Ташкент, 1960].
Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины XIX в. [М., 1965].
Рахимов М. К. Художественная керамика Узбекистана. Ташкент, 1961.
Ремпель Л. Архитектура Хивы.— «Архитектура СССР», 1936, № 9, стр. 46—51.
Ремпель Л. Архитектура народного жилища в Средней Азии.— «Архитектура СССР», 1937, № 1, стр. 32—39.
Ремпель Л. И. Панджара. Архитектурные решетки и их построение. Ташкент, 1957.
Ремпель Л. И. Архитектура старого Джуйбара.— В сб.: «Архитектурное наследие Узбекистана». Ответств. ред. доктор искусствоведения Г. А. Пугаченкова. Ташкент, 1960, стр. 162—220.
Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построения. Научн. ред. доктора искусствоведения Г. А. Пугаченковой. Ташкент, 1961.
Ремпель Л. И. Из истории градостроительства на Востоке (материалы по планировке старой Бухары).— В сб.: „Искусство зодчих Узбекистана“, т. 1. Ташкент, 1962, стр. 211—266.
Ремпель Л. И. Народная архитектура предгорной зоны юга Узбекистана.— В сб.: „Искусство зодчих Узбекистана“, т. 4. Ташкент, 1969, стр. 156—191.
Ремпель Л. И. Искусство Среднего Востока. М., 1978.
Ромм А. Г. Очерк истории изобразительного искусства Киргизской ССР. М.—Л., 1941.
Рузиев М. Резные двери жилищ Бухары. Душанбе, 1967.
Рузиев М. А. Художественные особенности таджикских деревянных колонн конца XIX — начала XX в.— „Известия Отделения общественных наук АН Тадж. ССР“, 2. Душанбе, 1968, стр. 74—83.
Рузиев М. Искусство таджикской резьбы по дереву. Душанбе, 1976.
Русяйкина С. П. Народная одежда таджиков Гармской области Таджикской ССР.— „Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Среднеазиатский этнографический сборник“, 2. М., 1959, стр. 132—214.
Савицкий И. В. Народное прикладное искусство каракалпаков. Резьба по дереву. Вступ. статья Л. И. Ремпеля. Ташкент, 1965.
Саурова Г. Современный туркменский ковер и его традиции. Под ред. канд. искусствоведческих наук Н. В. Черкасовой. Ашхабад, 1968.
Семенов А. Исторический очерк художественных ремесел Узбекистана.— „Литература и искусство Узбекистана“, кн. 4, 5. Ташкент, 1937, стр. 112—129.
Сергеев Б. С. Чеканка по меди. Ташкент, 1960.
Симаков Н. Искусство Средней Азии. Сборник Среднеазиатской орнаментации, исполненный с натуры. СПб., 1883.
Стасов В. В. Трон хивинских ханов.— „Вестник изящных искусств“, т. 4, вып. 5. СПб., 1886, стр. 405—417.
Сухарева О. К истории развития самаркандской декоративной вышивки.— „Литература и искусство Узбекистана“, кн. 6. Ташкент, 1937, стр. 119—134.
Сухарева О. А. К истории художественного ремесла в Узбекистане (производство табакерок).— Сборник Музея антропологии и этнографии, т. 14. М.—Л., 1953, стр. 119—139.
Сухарева О. А. Древние черты в формах головных уборов народов Средней Азии.— „Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР“. Новая серия, т. 21. М., 1954, стр. 299—353.
Сухарева О. А. Бухара XIX — начала XX в. М., 1966.
Тереножкин А. Казахские фрески XIX в.— „Искусство“, 1938, № 2, стр. 159—162.
Тихонович В. Культура орнамента туркменского ковра.— „Туркменоведение“, 1930, № 4, 5, стр. 23—27.
Фахретдинова Д. Народное искусство Каракалпакии.— „Декоративное искусство СССР“, 1963, № 8, стр. 32—35.
Фахретдинова Д. А. Декоративно-прикладное искусство Узбекистана. Ташкент, 1972.
Фёлькерзам А. Старинные ковры Средней Азии.— „Старые годы“, 1914, октябрь — декабрь, стр. 57—113; 1915, июнь, стр. 17—41.
Хива. [Альбом]. Текст и фото Б. Фабрицкий и И. Шмелев (на русском и английском яз.). Л., 1972.
Чепелев В. Киргизское народное изобразительное творчество.— „Искусство“, 1939, № 5, стр. 33—44.
Чепелевецкая Г. Л. Сузани Узбекистана. Ташкент, 1961.
Черкасова Н. В. Памятники резьбы по дереву в Хиве.— „Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры“, вып. 28, 1949, стр. 115—116.
Широкова З. А. Архаические детали в женской одежде горных районов Кулябской области.— „Известия отделения общественных наук АН Тадж. ССР“, 3. Сталинабад, 1953, стр. 99—106.
Юлдашев Х. Архитектурный орнамент Таджикистана. [Альбом]. М., 1958.
Юнусова Н. З. Декоративная вышивка Ура-Тюбе конца XIX — начала XX в.— „Известия отделения общественных наук АН Тадж. ССР“, 2, 1968, стр. 62—73.

# СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ


1. Т. де Томон. Биржа. 1805—1816 гг. Вид с Большой Невы. Гравюра 1817 г. И. Ческого по рисунку М. Шотошникова
2. А. Воронихин. Казанский собор в Ленинграде. Один из вариантов проекта с двойной колоннадой. 1810—1811 гг. План
3. А. Воронихин. Казанский собор в Ленинграде. 1801—1811 гг. Вид со стороны Невского проспекта
4. В. Демут-Малиновский. Похищение Прозерпины Плутоном. Скульптура у входа в Горный институт в Ленинграде. Пудожский известняк. 1809—1811 гг.
5. С. Пименов. Геркулес и Антей. Скульптура у входа в Горный институт в Ленинграде. Пудожский известняк. 1809—1811 гг.
6. А. Захаров. Адмиралтейство в Ленинграде. 1806—1823 гг. Павильон у Невы
7. А. Захаров. Адмиралтейство в Ленинграде. 1806—1823 гг. Перспектива фасада
8. Ф. Щедрин. Морские нимфы. Кариатиды перед аркой центральной башни Адмиралтейства в Ленинграде. Пудожский известняк. 1812 г.

9, 10. И. Теребенев. Заведение флота в России. Горельеф на аттике центральной башни Адмиралтейства. Гипс. 1812 г.

11. К. Росси. Главный штаб. 1819—1829 гг. Общий вид с Дворцовой площади в Ленинграде
12. К. Росси. Арка здания Главного штаба в Ленинграде. 1819—1829 гг.
13. К. Росси. Александринский театр в Ленинграде. 1828—1832 гг.
14. К. Росси. Театральная улица (ныне улица Зодчего Росси) в Ленинграде. 1828—1834 гг.
15. К. Росси. Александринский театр, Театральная улица и Чернышева площадь в Ленинграде. План ансамбля. 1828—1834 гг.
16. Певческий мост в Ленинграде. Чугун. Инженер Е. Адам. 1839—1840 гг.
17. В. Стасов, скульптурный декор Б. Орловского. Триумфальные ворота у Московской заставы в Ленинграде. Чугун. 1834—1838 гг.
18. О. Бове. Дом Н. С. Гагарина в Москве. 1817 г. Центральная часть фасада (не сохранился)
19. Летящая Слава. Горельеф на фасаде дома Н. С. Гагарина в Москве. 1817 г. (не сохранился)
20. Д. Жилярди, при участии А. Григорьева, скульптор И. Витали. Опекунский совет в Москве. 1823—1826 гг. Литография середины XIX в.
21. Д. Жилярди, А. Григорьев. Дом Луниных в Москве. 1818—1823 гг.
22. Садовая беседка в усадьбе Усачевых-Найденовых в Москве. 1829—1831 гг.
23. И. Витали. Фонтан на Театральной площади в Москве. Фрагмент. Бронза. 1835 г.
24. О. Бове, скульпторы И. Витали, И. Тимофеев. Триумфальные ворота у Тверской заставы в Москве. Гранит, чугун. 1827—1834 гг.
25. А. Григорьев. Дом Хрущевых-Селезневых в Москве. 1814 г.
26. Дом А. П. Сытина в Москве. 1805 г.
27. П. Паньков. Гостиный двор в Ярославле. Круглая лавка. 1813—1818 гг.
28. П. Фурсов. Пожарная каланча в Костроме. 1823—1826 гг.
29. Дом Польмана в Калуге. 1806 г. (?)
30. Особняк на Волжской набережной в Ярославле (дом общества врачей). Первая половина XIX в.
31. Лицевой фасад дома П. Г. Колчиной в деревне Гумнище Городецкого района. Рельефная резьба. 1850 г.
32. Ворота избы Е. П. Рожковой в деревне Новый Юг Городецкого района. Рельефная резьба. 1854 г.
33. О. Монферран. Исаакиевский собор в Ленинграде. 1818—1858 гг.
34. С. Пименов. Проект надгробия М. И. Козловского. Гипс. 1802 г. Государственный Русский музей. Ленинград
35. В. Демут-Малиновский. Русский Сцевола. Гипс. 1813 г. Фрагмент. Государственный Русский музей. Ленинград
36. И. Мартос. Надгробие М. П. Собакиной. Мрамор. 1782 г. Галицынская усыпальница Донского монастыря. Москва
37. И. Мартос. Надгробие Е. С. Куракиной. Мрамор. 1792 г. Благовещенская усыпальница Александро-Невской лавры. Ленинград
38. И. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому в Москве. Бронза, гранит 1804—1818 гг. Первоначальное местоположение
39. Б. Орловский. Памятник фельдмаршалу М. И. Кутузову в Ленинграде. Бронза, гранит. 1829—1832 гг.
40. С. Гальберг. Бюст А. Н. Оленина. Мрамор. 1831 г. Государственный Русский музей. Ленинград
41. Ф. Толстой. Душенька любуется собою в зеркале. Иллюстрация к поэме И. Богдановича «Душенька». Тушь, перо. 1825 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
42. Ф. Толстой. Народное ополчение 1812 года. Медальон из серии, посвященной Отечественной войне 1812 года. Барельеф. Воск на грифельной доске. 1816 г. Государственный Русский музей. Ленинград
43. Ф. Толстой. Портрет пожилой дамы в чепце. Барельеф. Воск на зачерненном стекле. 1805—1810 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва
44. Н. Рамазанов. Портрет Н. В. Гоголя. Мрамор. 1852 г. Государственный Русский музей. Ленинград
45. И. Витали. Портрет актрисы В. Н. Асенковой. Гипс. 1841 г. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
46. Н. Пименов. Парень, играющий в бабки. Гипс. 1836 г. Государственный Русский музей. Ленинград
47. П. Клодт. Укротитель коня. Скульптурная группа на Аничковом мосту в Ленинграде. Бронза, гранит. 1833—1850 гг.
48. Ан. Иванов. Единоборство Мстислава Удалого с Редедею Х., м. 1812 г. Государственный Русский музей. Ленинград
49. А. Егоров. Рождество Иоанна Крестителя. Эскиз. Карандаш. Первая половина XIX в Государственная Третьяковская галерея. Москва
50. В. Шебуев. Автопортрет с гадалкой. Х., м. 1805 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
51. О. Кипренский. Пейзаж с рекой в лунную ночь. Тушь, итальянский карандаш, белила. Первая четверть XIX в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
52. О. Кипренский. Портрет гусарского полковника Е. В. Давыдова. Х., м. 1809 г. Государственный Русский музей. Ленинград
53. О. Кипренский. Автопортрет. Х., м. 1828 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
54. О. Кипренский. Портрет С. С. Щербатовой. Итальянский карандаш, акварель, сангина. 1819 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
55. О. Кипренский. Портрет Е. П. Ростопчиной. Х., м. 1809 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

56. О. Кипренский. Портрет А. С. Пушкина. Х., м. 1827 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
57. А. Варнек. Мальчик с болонкой. Х., м. Первая треть XIX в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
58. Н. Мыльников. Портрет ярославской купчихи П. И. Астаповой. Х., м. 1827 г. Ярославский художественный музей
59. Сильвестр Щедрин. Веранда, обвитая виноградом. Х., м. 1828 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
60. Сильвестр Щедрин. Новый Рим. Замок Святого Ангела. Х., м. 1825 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
61. В. Тропинин. Портрет Булахова. Х., м. 1823 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
62. В. Тропинин. Портрет сына художника. Х., м. Около 1818 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
63. В. Тропинин. Золотошвейка. Х., м. 1826 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
64. В. Тропинин. Портрет Д. П. Воейкова с дочерью и гувернанткой. Х., м. 1842 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
65. А. Орловский. Извозчичья биржа. Литография. 1820 г. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва
66. И. Теребенев. Французский вороний суп. Офорт, акварель. 1812—1813 гг. Государственный Исторический музей. Москва
67. И. Щедровский. Сбитенщик и извозчик. Цветная автолитография из альбома «Вот наши!». 1846 г. Государственный Русский музей. Ленинград
68. Шарлатан и школьник. Раскрашенный офорт из альбома «Волшебный фонарь, или Зрелище санкт-петербургских расхожих продавцов». 1817 г. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва
69. А. Венецианов. На пашне. Весна. Х., м. 20-е — начало 30-х гг. XIX в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
70. А. Венецианов. Крестьянка с васильками. Х., м. 30-е гг. XIX в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
71. А. Венецианов. Спящий пастушок. Х., м. 1823—1824 гг. Государственный Русский музей. Ленинград
72. Неизвестный художник школы Венецианова. Вид из гумна на барский двор. Х., м. 30-е гг. XIX в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
73. Е. Крендовский. Сборы на охоту. Х., м. 1836 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
74. Ф. Толстой. У окна в лунную ночь. Гуашь. 1822 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
75. Н. Крылов. Зима. Х., м. 1827 г. Государственный Русский музей. Ленинград
76. А. Тыранов. Вид на реке Тосно. Х., м. 1827 г. Государственный Русский музей. Ленинград
77. Неизвестный художник круга Венецианова. Мальчик с игрушками (В. Д. Философов). Х., м. Первая половина XIX в. Псковский историко-архитектурный музей-заповедник
78. Г. Сорока. Кабинет в имении «Островки». Х., м. 1844 г. Государственный Русский музей. Ленинград
79. К. Брюллов. Последний день Помпеи. Х., м. 1830—1833 гг. Фрагмент
80. К. Брюллов. Последний день Помпеи. Х., м. 1830—1833 гг. Государственный Русский музей. Ленинград
81. К. Брюллов. Портрет Н. В. Кукольника. Х., м. 1836 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
82. К. Брюллов. Портрет М. Ланчи. Х., м. 1851 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
83. К. Брюллов. Портрет Ю. П. Самойловой с воспитанницей Амацилией. Х., м. Около 1839 г. Государственный Русский музей. Ленинград
84. К. Брюллов. Греческое утро в Мираке. Акварель. 1835 г. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва
85. К. Брюллов. Портрет Г. Н. и В. А. Олениных. Акварель. 1827 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
86. Г. Гагарин. Портрет Чолокаевой. Карандаш. 40-е гг. XIX в. Государственный Русский музей. Ленинград
87. П. Соколов. Портрет графини Воронцовой. Акварель. Вторая четверть XIX в. Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени. Москва
88. А. Мартынов (?). Екатерининский канал. Х., м. 1810 г. Государственный музей А. С. Пушкина. Москва
89. Ал. Иванов. Мальчик, играющий на свирели. Рисунок к картине «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением». Конец 20-х — начало 30-х гг. XIX в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
90. Ал. Иванов. Явление Христа народу (Явление Мессии). Х., м. 1837—1857 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва
91. Ал. Иванов. Две головы раба. Этюд к картине «Явление Христа народу». Б. на х., м. 30-е — 50-е гг. XIX в. Государственный Русский музей. Ленинград
92. Ал. Иванов. Явление Христа народу (Явление Мессии). Х., м. 1837—1857 гг. Фрагмент
93. Ал. Иванов. Вода и камни под Палацуола (монастырь близ озера Альбано). Х., м. Начало 50-х гг. XIX в. Государственный Русский музей. Ленинград
94. Ал. Иванов. Благовещение. Из цикла «Евангельские эскизы». Акварель, белила. 40-е — 50-е гг. XIX в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
95. Ал. Иванов. Моисей получает скрижали законов от Иеговы Из цикла «Библейские эскизы». Акварель, итальянский карандаш. 40-е — 50-е гг. XIX в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
96. Ал. Иванов. Богоматерь, ученики Христа и женщины, следовавшие за ним, смотрят издали на распятие. Из цикла «Евангельские эскизы». Акварель, белила. 40-е — 50-е гг. XIX в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
97. П. Федотов. Портрет Н. П. Жданович за фортепьяно. Х., м. 1849—1850 гг. Государственный Русский музей. Ленинград
98. П. Федотов. Сватовство майора. Х., м. 1848 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
99. П. Федотов. Вдовушка. Х., м. 1851—1852 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва
100. П. Федотов. «Анкор, еще анкор!». Х., м. 1850—1851 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва
101. А. Агин. Чичиков в губернской канцелярии. Лист из альбома «Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души» (СПб., 1846). Ксилография Е. Бернардского
102. П. Гонзага. Малахитовый зал. Декорация для театра в Архангельском. Первая четверть XIX в. Музей-усадьба «Архангельское»
103. П. Гонзага. Эскиз завесы к балету «Сандрильона». Первая четверть XIX в. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
104. А. Роллер. Сады Черномора. Эскиз декорации к опере «Руслан и Людмила» М. Глинки. 1842 г. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
105. А. Каноппи. Эскиз декорации к балету «Месть и торжество Амура». 1828 г. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
106. Д. Жилярди. Вестибюль в доме Коннозаводства в Москве. 1820 г.
107. Парадная столовая дворца в Архангельском. Первая треть XIX в.
108. Роспись коридора в музыкальном павильоне усадьбы Усачевых-Найденовых в Москве. 1829—1831 гг.

109. Роспись плафона в доме Н. С. Гагарина в Москве. 1817 г. (не сохранилась)

110. Бронзовая люстра для Елагинского дворца. По модели С. Пименова. 20-е гг. XIX в. Государственный Русский музей. Ленинград

111. А. Воронихин. Кабинет «фонарик» в Павловском дворце. 1803—1805 гг.

112. К. Росси. Белый зал Михайловского дворца (ныне Государственный Русский музей). 1819—1825 гг.

113. Ваза с изображением въезда Александра I в Париж. Роспись Ж. Свебаха. 1818 г. Императорский фарфоровый завод. Дворец-музей в г. Пушкине

114. Ваза из так называемого Большого гурьевского сервиза. По модели С. Пименова. 1809—1815 гг. Императорский фарфоровый завод. Государственный Русский музей. Ленинград

115. Декоративная ваза из копейчатой яшмы. По рисунку А. Воронихина. Начало XIX в. Колыванская гранильная фабрика. Бронзовые детали выполнены в Петербурге. Дворец-музей в Павловске

116. Кресло резного дерева. Позолота, окраска. По рисунку А. Воронихина. 1804 г. Дворец-музей в Павловске

117. Гарнитур мебели из карельской березы. Гостиная дворца в Архангельском. Начало XIX в. Музей-усадьба «Архангельское»

118. Сарафанная полупарча. Русская работа. Первая половина XIX в. Государственный Русский музей. Ленинград

119. Колокольцовская шаль. Шерсть, ручное ткачество. Первая треть XIX в. Государственный Русский музей. Ленинград

120. Молочница и сапожник. Фигуры из серии, выполненной по гравюрам альбома «Волшебный фонарь». Первая четверть XIX в. Завод Ф. Гарднера. Государственный Русский музей. Ленинград

121. Тарелка из так называемого Большого гурьевского сервиза. Первая четверть XIX в. Императорский фарфоровый завод. Государственный Русский музей. Ленинград

122. Кобальтовый чайно-кофейный сервиз. 30-е гг. XIX в. Завод А. Попова. Государственный Русский музей. Ленинград

123. Дежене. 20-е гг. XIX в. Завод С. Батенина. Государственный Русский музей. Ленинград

124. Стеклянная тарелка с матовой гравировкой «Сражение при Бриенне». По оригиналу Ф. Толстого. Вторая четверть XIX в. Императорский стеклянный завод. Государственный Русский музей. Ленинград

125. Кувшин из хрусталя и цветного стекла с алмазной гранью и бронзовыми украшениями. По рисунку А. Воронихина. Бронзовые детали мастера Дрейера. 1804 г. Императорский стеклянный завод. Дворец-музей в Павловске

126. Ворота дома Н. А. Зуева в деревне Опалиха Городецкого района. Рельефная резьба. 1849 г.

127. Деталь фриза на доме Панова в деревне Алферово Нижегородской губернии. Рельефная резьба. 1857 г.

128. Прялка с белофонной росписью из Архангельской губернии. Первая половина XIX в. Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник

129. Богиня с богами-всадниками. Вышивка на полотенце двусторонним цветным швом. Русский Север. Начало XIX в. Музей народного искусства. Москва

130. Пава. Вышивка на полотенце. Набор, хлопчатобумажные, шелковые и металлические нити по льняному полю. Ярославская губерния. Начало XIX в. Государственный Русский музей. Ленинград

131. П. Захаров. Портрет Т. Н. Грановского. Х., м. 1845 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

132. Ф. Калмык. Автопортрет в меховой шапке. Офорт. 1805 г. Государственный Русский музей. Ленинград

133. Марийская вышивка на женской рубахе. Холст, хлопчатобумажные цветные нитки. Косая стежка, счетная гладь, роспись. Конец XIX в. Местонахождение неизвестно

134. Мордовская вышивка на женском головном уборе. Холст, сатин, шерсть, ленты, позумент. Счетная гладь. Середина XIX в. Музей народного искусства. Москва

135. Удмуртское браное ткачество. Конец головного полотенца — шарпан. Холст, шерсть. Работа М. Гущиной. 1891 г. Музей народного искусства. Москва

136. Башкирское браное ткачество. Занавес — шаршау. Шерсть, хлопок. Работа С. Асмандиаровой. Деревня Мрязь Дивлеткановского района. 1885 г. Местонахождение неизвестно

137. Татарская вышивка на женском колпаке. Тамбур цветными нитками и аппликация из лент и блесток. XIX в. Государственный музей Татарской АССР. Казань

138. Морж и тюлень. Моржовая кость. Чукчи. XVIII—XIX вв. Музей антропологии и этнографии. Ленинград

139. Пьющие мужчины. Моржовая кость. Коряки. XIX в. Музей этнографии народов СССР. Ленинград

140. Шкатулка с изображением сцен народного праздника ысыаха. Ажурная резьба. Мамонтовая кость. Якутск. 1856 г. Государственный Эрмитаж. Ленинград

141. Фигурки якута и якутки. Мамонтовая кость. Якутск. Середина XIX в. Музей этнографии народов СССР. Ленинград

142. Намсарай (бог богатства). Грунтованное полотно, клеевые краски. Буряты. Конец XVIII — начало XIX в. Бурятский республиканский краеведческий музей имени М. Н. Хангалова. Улан-Удэ

143. Кинжалы кубачинской работы. Серебро, чеканка, чернь, гравировка, зернь. Середина — вторая половина XIX в. Музей народного искусства. Москва

144. Замковая часть двухствольного ружья с серебряными накладками. Глубокая гравировка, позолота, чернь. Работа аварских мастеров. XIX в. Государственный Исторический музей. Москва

145. Пляска джигитов. Ворсовый аварский ковер из села Обеда Хунзахского района. Шерсть. Табасаран. Вторая половина XIX в. Фрагмент. Музей народного искусства. Москва

146. Безворсовый лезгинский ковер. Шерсть. Гладкое плетение. XIX в. Музей народного искусства. Москва

147. В. Рулев. Петропавловский собор в Севастополе. 1843 (1848) г.

148. Т. де Томон. Здание театра в Одессе. 1809 г. Литография XIX в.

149. Т. де Томон. Первоначальный проект театра в Одессе. 1803 г. Фасад

150. Ф. Боффо. Потемкинская лестница на Приморском бульваре в Одессе. 1837—1841 гг. Литография XIX в.

151. В. Гесте. Контрактовый дом в Киеве. 1815—1817 гг.

152. А. Мельников, скульптор И. Мартос. Ансамбль застройки площади с памятником Дюку Ришелье в Одессе. 1823—1829 гг.

153. А. Меленский. Церковь-ротонда на Аскольдовой могиле в Киеве. 1809—1810 гг. Рисунок Т. Шевченко. 1846 г.

154. План города Полтавы. 1804 г.

155. Т. де Томон, скульптор Ф. Щедрин. Монумент Славы на Александровской (ныне Круглой) площади в Полтаве. 1805—1811 гг.

156. Вид Александровской площади в Полтаве. Акватинта 1808 г. К. Ческого по оригиналу Ф. Алексеева

157. В. Раевский. Дом № 10 на Театральной улице во Львове. 30-е гг. XIX в.

158. Г. Красуцкий. Зима. Барельеф на доме № 23 по Армянской улице во Львове. Стук. Середина XIX в.

159. А. Штакеншнейдер. Розовый павильон в парке усадьбы «Софиевка». Умань. Конец 30-х — 40-е гг. XIX в.

160. П. Дубровский. Дворец Галагана в селе Сокиренцы на Черниговщине. 1824—1830 гг. Вид со стороны парка

161. Ф. Репнин-Фомин. Ермак и сибирский владетель, предлагающий ему свою дочь. Сепия. 20-е гг. XIX в. (не сохранилась)

162. И. Бугаевский-Благодарный Портрет профессора Академии художеств А. И. Иванова. Х., м. 1824 г. Музей Академии художеств. Ленинград
163. Г. Кушлянский. Портрет И. И. Ханенко. Х., м. 1809 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
164. В. Тропинин. Украинец с палкой Х., м. 20-е гг. XIX в. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
165. К. Павлов. Плотник. Х., м. 1838 г. Государственный Русский музей. Ленинград
166. К. Павлов. Дети художника. Х., м. 1837 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
167. И. Зайцев. Автопортрет. Х., м. 1835 г. Полтавский художественный музей
168. Д. Безперчий. Автопортрет. Х., м. 1846 г Харьковский художественный музей
169. А. Волосков. За чайным столом. Х., м. 1848 г. Государственный Русский музей. Ленинград
170. В. Штернберг. Мельницы в степи. Х., м. 1837 г. Государственный Русский музей. Ленинград
171. В. Штернберг. В «Качановке», имении Г. С. Тарновского. Х., м. 1838 г. Государственный Русский музей. Ленинград
172. М. Сажин. Вид Владимирской горки в Киеве. Х., м. 40-е — 50-е гг. XIX в. Государственный Русский музей. Ленинград
173. И. Шаповаленко. Портрет итальянки. Х., м. 40-е — 50-е гг. XIX в. Черниговский исторический музей
174. Г. Лапченко. Купальщица. Х., м. 1840 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
175. А. Мокрицкий. Портрет Е. Гребенки. Х., м. 1840 г. Нежинский краеведческий музей
176. И. Сошенко. Продажа сена на Днепре. Х., м. Первая половина XIX в. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
177. А. Мокрицкий. Женский портрет. Х., м. 1853 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
178. Т. Шевченко. Автопортрет. Х., м 1840—1841 гг. Киевский государственный музей Т. Г. Шевченко
179. Т. Шевченко. Крестьянская семья. Х., м. 1843 г. Киевский государственный музей Т. Г. Шевченко
180. Т. Шевченко. Катерина. Х., м. 1842 г. Киевский государственный музей Т. Г. Шевченко
181. Т. Шевченко. Наказание колодкою. Из цикла «Притча о блудном сыне». Тушь, бистр. 1856—1857 гг. Киевский государственный музей Т. Г. Шевченко
182. Т. Шевченко. Наказание шпицрутенами. Из цикла «Притча о блудном сыне». Тушь, бистр. 1856—1857 гг. Киевский государственный музей Т. Г. Шевченко
183. В. Штернберг. Фронтиспис к «Кобзарю» Т. Шевченко. Офорт. 1840 г.
184. А. Кунавин. Вид на Красногорский монастырь из-за реки Псел. Акварель, гуашь. Начало XIX в. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
185. Изразцы работы А. Бахматюка, К. Кошака и др. из городов Косов и Пистынь (Закарпатье). Середина — вторая половина XIX в. Государственный музей украинского народного декоративного искусства УССР. Киев
186. Украинская народная картинка «Сидит казак под вербою». Х., м. Первая половина XIX в. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
187. Фаянсовый сервиз с рельефным орнаментом. Начало XIX в. Киево-Межигорская фабрика. Государственный Русский музей. Ленинград
188. Украинский килим из села Гельмязево. Черкасщина. Шерсть. 1831 г. Фрагмент. Государственный музей украинского народного декоративного искусства УССР. Киев
189. Рэзбой — молдавский килим. Лен, шерсть. Начало XIX в. Государственный историко-краеведческий музей Молдавской ССР. Кишинев
190. Полотенце. Молдавское ручное ткачество. XIX в. Частное собрание. Кишинев
191. Фронтон дома в селе Копчак. Южный район Молдавии. Ажурная резьба по дереву. XIX в.
192. Калитка ворот в селе Лозово Каларашского района. Накладная резьба по дереву. XIX в.
193. Капитель колонны галереи жилого дома в селе Селиште. Центральная Молдавия. Ракушечник. XIX в.
194. Распятие из села Гординешты Бричанского района. Так называемый косоуцкий камень (известняк). XIX в.
195. Распятие из села Сенатовка Каменского района. Дерево, роспись. XIX в.
196. Надгробная плита на кладбище в Кишиневе. Так называемый косоуцкий камень (известняк). 1821 г.
197. Бурлуй — молдавский кувшин для хранения воды. Село Чинишеуцы. Северная Молдавия. Керамика, белый ангоб, глазурь. XIX в. Государственный историко-краеведческий музей Молдавской ССР. Кишинев
198. Храм-ротонда в Судярве под Вильнюсом. Проект Л. Стуоки-Гуцявичюса. 1803—1834 гг. Интерьер
199, 200. В. Стасов, Д. Пусье, Л. Стуока-Гуцявичюс. Дворец генерал-губернатора в Вильнюсе (перестроен из епископского дворца). 1780, 1816—1832 гг. Главный и парковый фасады
201. К. Подчашинскис. Дворец в Яшюнае. 1824—1828 гг. План второго этажа
202. К. Подчашинскис. Евангелическо-реформатская церковь в Вильнюсе. 1830—1835 гг. Горельеф на фронтоне К. Ельскиса. Стук
203. Ю. Олешкявичюс (И. Олешкевич). Антиох и Стратоника. Х., м. 1810 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
204. Ю. Олешкявичюс (И. Олешкевич). Портрет князя А. Чарторыского. Х., м. 10-е гг. XIX в. Историко-этнографический музей Литовской ССР. Вильнюс
205. Й. Дамелис (Я. Дамель). Автопортрет. Х., м. 1828 г. Фрагмент. Национальный музей. Варшава
206. Ю. Пешка. Вид Вильнюса от Поплав. Картон, бумага, акварель. Первая половина XIX в. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
207. Й. Рустем. Портрет профессора М. Кончюса. Х., м. 1832 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
208. Й. Рустем. Автопортрет в феске. Х., м. Первая треть XIX в. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
209. В. Ванькович. Портрет Войцеха Пусловского. Х., м. 1836 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
210. В. Ванькович. Пясецкене с детьми. Х., м. 1837 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
211. В. Ванькович. Портрет скрипача Кароля Липиньского. Х., м. 1822 г. Национальный музей. Варшава
212. К. Русяцкас. Автопортрет с карандашом. Х., м. 1823 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
213. К. Русяцкас. Литовка с вербами. Х., м. 1847 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
214. К. Русяцкас. Улыбающийся итальянец. Х., м. 1823 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
215. К. Русяцкас. Вильнюс. Ботанический сад. Х., м. 1850—1855 гг. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
216. П. Йотейка. Портрет В. Гецольдаса. Х., м. 1827 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
217. А. Слендзинскис. Портрет матери художника. Х., м. 1829 г. Частное собрание. Краков
218. К. Рипинскис. Портрет судьи И. Монкявичюса. Х., м. Первая половина XIX в. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

219. В. Дмахаускас (Дмоховский). Пожар в лесу. Х., м. 1860 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

220. Н. Илакявичюс. Портрет Лайоша Кошута. Карандаш, мел. 1853 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

221. Т. Кислингас. Сатирические карты. Офорт по рисункам Й. Рустема. Первая половина XIX в. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

222. Й. Рустем. Ночной обход. Сепия. Первая треть XIX в. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

223. К. Кукявичюс. Контрабандисты. Литография. 30-е гг. XIX в. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

224. К. Кукявичюс. Букинист. Литография. 30-е гг. XIX в. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

225. К. Рачинскис. Вид Вильнюса от Поплав. Литография. 30-е гг. XIX в. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

226, 227. В. Смакаускас. Иллюстрации к поэме И. Крашевского «Витолио Рауда». Ксилография. 1846 г.

228. К. Ельскис. Бюст князя Адама Чарторыского. Патинированный гипс. Первая половина XIX в. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

229. И. Цейзикас. Мать у колыбели. Терракотовый рельеф. Первая половина XIX в. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса

230. Р. Слизенюс. Томаш Зан. Гипсовый рельеф. Первая половина XIX в. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

231. Мемориальный столб с часовенкой. Середина — вторая половина XIX в. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса

232. Пьета. Раскрашенная деревянная скульптура из деревни Неверяй уезда Рокишкис. XIX в. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса

233. Скорбящий Христос. Раскрашенная деревянная скульптура из деревни Чеконис уезда Утена. XIX в. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса

234. Св. Юргис. Раскрашенная деревянная скульптура из деревни Вилкайчю Тельшайского уезда. XIX в. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса

235. Масленичная маска из деревни Жасайчяй Шауляйского уезда. XIX в. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса

236. Св. Анна с Марией. Литовская лубочная картинка из часовни в деревне Гейджяй. Раскрашенная ксилография. Первая половина XIX в. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса

237. Св. Юргис. Литовская лубочная картинка из Жемайтии. Раскрашенная ксилография. XIX в. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса

238. Страшный суд. Литовская лубочная картинка. Раскрашенная ксилография. 1848 г. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса

239. Крестьянская одежда из Жемайтии. XIX в. Историко-этнографический музей Литовской ССР. Вильнюс

240. Б. Тышецкий. Дворец Рдултовского в Снове. 1827 г.

241. Дом Багратиона в Волковыске. Начало XIX в.

242. План Витебска. Начало XIX в.

243. М. Кларк. Собор Петра и Павла в Гомеле. 1809—1812 гг.

244. М. Кларк. Собор Петра и Павла в Гомеле. План

245. Михайловская деревянная церковь в Слуцке. Конец XVIII — начало XIX в.

246. В. Ванькович. Адам Мицкевич на горе Аю-Даг. Х., м. 20-е гг. XIX в. Национальный музей. Варшава

247. В. Ванькович. Старый литовский шляхтич. Меццо-тинто Г. Людеритца Вторая четверть XIX в. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

248. И. Хруцкий. В комнатах усадьбы художника «Захареничи». Х., м. 1855 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

249. И. Хруцкий. Портрет жены с цветами и фруктами. Х., м. 1838 г. Государственный художественный музей БССР. Минск

250. А. Шемеш. Портрет В. Сырокомли (Л. Кондратовича). Х., м. 1854 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

251. И. Олешкевич. Групповой портрет. Х., м. 1813 г. Государственный художественный музей БССР. Минск

252. Я. Дамель. Возвращающаяся армия Наполеона на площади Ратуши в Вильне. Литография из «Виленского альбома» Й. Вильчинского. Первая половина XIX в.

253, 254. Я. Дамель. Зарисовки из так называемого «Сибирского альбома»: «Калмык с лошадью» и «Томас де Бервальь, сосланный в Тобольск». Карандаш. Начало 20-х гг. XIX в. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса

255. В. Дмоховский. Ночное. Х., м. 1854 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

256. Я. Суходольский. Штурм крепости Ахалцых в 1828 году. Х., м. Около 1839 г. Гомельский областной краеведческий музей

257. Т. Бычковский. Портрет генерала Войчинского. Литография Ф. Грюнвальда. 1836 г.

258. Н. Орда. Заосье. Акварель. Вторая четверть XIX в. Национальный музей. Краков

259. К. Бахматович. Бытовые сцены. Литография по рисункам Я. Рустема. Начало 30-х гг. XIX в. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

260. М. Кулеша. Церковь на Коложе в Гродно. Литография. 1840—1850 гг. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

261. Ковер из Речицкого уезда Минской губернии. Шерсть. 50-е гг. XIX в. (не сохранился)

262. Антониха — персонаж белорусского народного театра батлейки. XIX в. Государственный музей этнографии народов СССР. Ленинград

263. Фигура апостола Павла в Никольской церкви Кожан-Городка. Резьба по дереву, роспись. Первая половина XIX в.

264. И. Берлиц. Межотненский дворец. Начало XIX в.

265. Ю. Шпацир, И. Готфрид, по проекту И. Лукини. Бывший пакгауз, или арсенал, в Риге. 1828—1832 гг.

266. Х. Брейткрейц, И. Крик, И. Готфрид. Церковь Иисуса в Риге. 1819—1822 гг.

267. Блокмуйжа — усадебный дом в Риге. Первая половина XIX в.

268. И. Шадов. Так называемая урна Руэндорфа. Мрамор. После 1803 г. Рундальский дворец-музей

269. Э. Шмидт фон дер Лауниц. Мемориальный рельеф из Гробиньской церкви. Бронза. Около 1822 г. Отливка с оригинала. Рундальский дворец-музей

270. К. Грасс. Храм Конкордии близ Джирдженти. Х., м. 1809 г. (не сохранился)

271. И. Бауман. Портрет купца Г. Ф. Нестерева. Х., м. Начало XIX в. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

272. И. Эггинк. Одиссей и Навзикая. Х., м. 1824 г. Музей зарубежного искусства Латвийской ССР. Рига

273. И. Груне. Христос, благословляющий детей. Алтарный образ из Талсынской церкви. Центральная часть. Х., м. Начало XIX в. Рундальский дворец-музей

274. О. Бертынь. Натурщик. Х., м. 1853 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

275. К. Фехгельм. Ратушная площадь и ратуша. Х., м. 10-е гг. XIX в. Музей истории города Риги и мореходства

276. Т. Рикман. Праздник Лиго в Риге на набережной Каугавы у Новых ворот. Литография. 1842 г. Музей истории города Риги и мореходства

277. И. Бротце. Крестьянская свадьба в Видземе. Акварель. Начало XIX в. Фундаментальная библиотека Академии наук Латвийской ССР. Рига
278. Неизвестный автор. Вот как здесь живут. Дерево, масло. 1813 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
279. Фарфоровая чашка. Середина XIX в. Завод С. Т. Кузнецова. Музей истории города Риги и мореходства
280. И. Шаттен, по проекту 1807 г. Л. Руска. Церковь Николая Чудотворца на улице Вене в Таллине. 1822—1827 гг.
281. Усадебный дом в Рийзипере. Первая половина XIX в.
282. И. Краузе. Главное здание Тартуского университета. 1803—1809 гг. Акватинта А. Хагена. 1827 г. (?)
283. А Щедрин. Мавзолей Барклая де Толли в Йыгевесте. 1823 г.
284. Корчма в Коэру. Первая половина XIX в.
285. Г. Гиппиус. Эстонская невеста. Х., м. 1852 г. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
286. К. Кюгельген. Вид Таллина со стороны Тискре. Б. на х., м. Около 1827 г. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
287. К. Кюгельген. Вид на Таллин с юго-востока. 20-е — начало 30-х гг. XIX в. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
288. Э. Шлихтинг. Ворота «Нуннавярав» со старой почтовой станцией в Таллине. Х., м. Около 1865 г. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
289. К. Буддеус. Дом на углу улиц Рюйтли и Дункри. Карандаш. Первая половина XIX в. Государственный исторический музей Эстонской ССР. Таллин
290. В. Крюгер. Развалины Домского собора в Тарту. Литография. 1837 г.
291. Т. Гельхаар. Возвращение свадебного кортежа из церкви. Цветная литография из цикла «Характерные сцены из жизни крестьян Эстляндии и Лифляндии». Около 1840 г. Государственный исторический музей Эстонской ССР. Таллин
292. Т. Гельхаар. Старый рынок в Таллине. Раскрашенная акватинта. 1835 г. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
293. К. Зенф. Портрет генерал-фельдмаршала Барклая де Толли. Гравюра пунктиром. 1816 г. Государственный исторический музей Эстонской ССР. Таллин
294. А. Пецольд. Тарвасто мойза Ансс (Антс с мызы Тарвасту). Литография Г. Шлятера с рисунка 1834 г.
295. Ф. Майдель. Волынщик. Акварель. 30-е — 40-е гг. XIX в. Государственный исторический музей Эстонской ССР. Таллин
296. Ф. Майдель. Морской бой с жителями Сааремаа в 1202 году. Гравюра на меди из цикла «50 иллюстраций эстонской истории». 1839—1842 гг.
297. Деревянный хомут, украшенный резьбой из Сууре-Яани. 1819 г. Государственный музей этнографии ЭССР. Тарту
298. Сундук из Тыстамаа. Дерево, выжигание. XIX в. Государственный музей этнографии ЭССР. Тарту
299. Посуда для молока из Колга-Яани. Дерево, выжигание. XVIII в. Государственный музей этнографии ЭССР. Тарту
300. Брошь. Серебро, штамповка, чеканка. XIX в. Государственный музей этнографии ЭССР. Тарту
301 Вышитое санное покрывало из Хаапсалу. 1910 г. Государственный музей этнографии ЭССР. Тарту
302. Полог для саней из Амбла. Шерсть, ткачество. Первая половина XIX в. Государственный музей этнографии ЭССР. Тарту
303. Тканый ковер из Юри. XIX в. Государственный музей этнографии ЭССР. Тарту
304. Генеральный план Еревана. 1828 г.
305 Школа в Эчмиадзине. Первая половина XIX в. Вид с юго-запада
306. Жилой дом эпохи иранского владычества в Ереване. Начало XIX в.
307. Дом Согояна в Мартуни. Интерьер глхатуна. Начало XIX в. Акварель О. Халпахчьяна
308. Мост через реку Воротан в Ангехаготе. Середина XIX в.
309. А. Овнатанян. Портрет Наталии Теумян. Х., м. Начало 40-х гг. XIX в. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
310. А. Овнатанян. Портрет католикоса Нерсеса V Аштаракского. Х., м. Середина 50-х гг. XIX в. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
311. А. Овнатанян. Портрет Г. Караджяна. Х., м. Первая половина XIX в. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
312. А. Овнатанян. Портрет Ананян. Х., м. 40-е гг. XIX в. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
313. С. Нерсесян. Портрет неизвестной женщины. Х., м. Первая половина XIX в. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
314. С. Нерсесян. Пикник на берегу Куры. Х., м. 50-е — 60-е гг. XIX в. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
315. Ворсовый ковер. Первая половина XIX в. Государственный музей истории Армении. Ереван
316. Амулеты. Резьба по дереву. Первая половина XIX в. Государственный музей истории Армении. Ереван
317. Кувшин из поселка Юва Арташадского района Армянской ССР. Керамика. Бирюзовая глазурь. Середина XIX в. Частное собрание. Ереван
318. Солонка в виде женской фигуры. Глина. Начало XIX в. Государственный музей истории Армении. Ереван
319. Ювелирные изделия. Серебро, штамповка, чеканка, зернь. Вторая половина XIX в. Государственный музей истории Армении. Ереван
320. Кувшин для воды. Луженая медь, чеканка. Лори. Северная Армения. Вторая половина XIX в. Дворец культуры завода КАНАЗ. Ереван
321. Колокольня Сионского собора в Тбилиси. 1812 г.
322. А. Бернардацци. Духовная семинария в Тбилиси. Конец 30-х — начало 40-х гг. XIX в.
323. Жилой дом на Аббас-Абадской площади в Тбилиси. 30-е — 40-е гг. XIX в. План
324. Жилой дом на Аббас-Абадской (ныне Алавердова) площади в Тбилиси. 30-е — 40-е гг. XIX в.
325. Жилой дом в Сигнахи. Первая половина — середина XIX в.
326. Резные украшения деревянных столбов балкона дома Марджанашвили в Кутаиси. 1833 г. Рисунок Л. Сумбадзе
327. Башенные дома в селе Ушгули. Сванетия
328. Селение Шатили в Хевсуретии
329. Неизвестный художник. Портрет Нино — дочери ксанского эристава Торнике. Х., м. 1829 г. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
330. Неизвестный художник. Фамильный портрет Мухран-батони (Багратиони-Мухранских). Х., м. 1866 г. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
331. А. Овнатанян. Портрет сына Меликишвили. Х., м. Середина XIX в. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
332. Неизвестный художник. Портрет Саломе Андроникашвили. Х., м. Середина XIX в. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
333. Г. Майсурадзе. Автопортрет (?). Акварель. 1870 г. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
334. Г. Майсурадзе. Портрет Абуладзе. Х., м. Конец 60-х гг XIX в. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

335. Покров для аналоя. Атлас, гладь, цветные, серебряные, позолоченные нити. 1803 г. Фрагмент. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

336. Кувшин — оркура из селения Ниноцминда. Кахетия. Керамика, серая глазурь, зеленая роспись. XIX в. Государственный музей Грузии имени С. Джанашиа. Тбилиси

337. Марани. Фигурный сосуд для вина из селения Ниноцминда. Кахетия. Керамика, серая глазурь, зеленая роспись. XIX в. Государственный музей Грузии имени С. Джанашиа. Тбилиси

338. Мастер Пепу Меунаргиа. Икона св. Георгия из Зугдиди. Серебро, чеканка, позолота. 1843 г. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

339. Минарет в Белоканах. Первая половина XIX в.

340. План города Шемахи. 1847 г.

341. Авез Али из Мугани. Миниатюра из рукописи «Калила и Димна». 1809 г. Рукописный фонд при Академии наук Азербайджанской ССР. Баку

342. Джанамаз. Вышивка гладью по атласу цветными нитками и гюлябетином. Гянджа. XIX в. Фрагмент. Музей истории Азербайджана. Баку

343. Ворсовый ковер «Мараза». Ширванская группа. Шерсть. Начало XIX в. Частное собрание. Баку

344. Вышивка по сукну цветным бисером и гюлябетином. Карабах. XIX в. Фрагмент. Музей истории Азербайджана. Баку

345. Ворсовый ковер «Голлу-чичи». Кубинская группа. Шерсть. Начало XIX в. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку

346. Медночеканная бадья, украшенная гравировкой. XIX в. Азербайджанский государственный музей искусств имени Р. Мустафаева. Баку

347. Лошадь, фигура, высеченная из камня. Кельбаджарский район Азербайджана. XIX в.

348. Медресе Халифа Ниязкула (Чар-Минар) в Бухаре. 1807 г.

349. Резное ганчевое панно с изображением кипариса из жилого дома в Ташкенте. 1874 г. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

350. Расписной потолок главного зала во дворце Худояр-хана в Коканде. 60-е — 70-е гг. XIX в.

351. Интерьер дома торговца Масбута в Ура-Тюбе. XIX в.

352. Плафон потолка мечети Сари-Мазар в Ура-Тюбе. XIX в.

353. Роспись купола мазара Мавлоно Ишана в Ура-Тюбе. XIX в.

354. Айван Курныш-хона (аудиенц-зал) в Куня-арке. Хива. 1804—1806 гг.

355. Хива. Общий вид Ичан-калы

356. Майоликовое панно. Гаремный двор дворца Таш-хаули в Хиве. 30-е гг. XIX в.

357. Майоликовая облицовка стен во дворце Таш-хаули в Хиве. 30-е гг. XIX в.

358. Колонна деревянная резная во дворце Таш-хаули в Хиве. 30-е гг. XIX в.

359. Дверь деревянная резная из мечети Мусляхиддина в Ленинабаде. XIX в. Ленинабадский областной историко-краеведческий музей

360. Дверь деревянная резная. Хива. Конец XVIII—XIX вв. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

361. Майоликовый купол главного зала мавзолея Пахлаван-Махмуда в Хиве. 1825 г.

362. Мавзолей Ергали в Казахстане. Начало XIX в.

363. Платье женское золотошвейное с мотивом «маджнун-гуль» в узоре. XIX в. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

364. Шойи — ткань бухарская. XIX в. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

365. Такияпуш — покрывало. Вышивка нуратинская. Вторая половина XIX в. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

366. Сузани бухарское. Вторая половина XIX в. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

367. Сузани ура-тюбинское. XIX в. Фрагмент. Фонды Института истории Академии наук Таджикской ССР. Душанбе

368. Блюдо и чаши расписные. Керамика из селения Чорку. Конец XIX в. Фонды Института истории Академии наук Таджикской ССР. Душанбе

369. Усто Хидоят. Блюдо расписное из Катта-Кургана. Керамика. XIX в. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

370. Блюдо расписное бухарское. Керамика. 1817 г. Государственный Эрмитаж. Ленинград

371. Керамика горных таджиков. XIX в. Фонды Института истории Академии наук Таджикской ССР. Душанбе

372. Блюдо деревянное резное из Ура-Тюбе. Конец XIX в. Ленинабадский областной историко-краеведческий музей

373. Усто Саид Мухаммад. Чойдыш — сосуд для чая из Коканда. Медь, чеканка. 1863 г. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

374. Афтоба — кувшин для воды. Хива. Медь, чеканка. Вторая половина XIX в. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

375. Бодам-ой — женское ювелирное украшение. Серебро, штамповка, скань, полудрагоценные камни. Хива. XIX в. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

376. Ахмад Дониш (Калла). Меджнун в пустыне. Миниатюра. XIX в. Институт востоковедения Академии наук Узбекской ССР. Ташкент

377. Туркменский ковер (иомудский) с рисунком «габса-гёль» на центральном поле. Шерсть, естественные красители. Начало XIX в. Фрагмент. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад

378. Туркменский коврик на верблюда (иомудский) с изображением свадебного каравана. Шерсть, смешанные красители. Начало XX в. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад

379. Туркменский ковер (эрсаринский) с рисунком «гулли-гёль» на центральном поле. Шерсть, естественные красители. Конец XIX в. Фрагмент. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад

380. Кошма текинской работы. Шерсть, смешанные красители. Начало XX в. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад

381, 382. Халаты женские текинской работы (сары-чырпы). Шелк кенде, гладь вприкреп. Естественные красители. Начало XX в. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад

383. Ак-баскур каракалпакский. Шерсть. XIX в. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

384. Сюмсюле — украшение для женского головного убора эрсаринской работы. Серебро, сердолик. 70-е — 80-е гг. XIX в. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад

385. Сач-монжук — женское украшение на косы иомудской работы. Серебро, накладное золото, чеканка, штамповка, сердолик. 80-е гг. XIX в. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад

386. Эгме — украшение для женского головного убора текинской работы. Серебро, позолота, штамповка, гравировка, инкрустация сердоликом. Конец XIX в. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад

387. Хайкел — женское нагрудное украшение. Серебро, штамповка, гравировка, инкрустация сердоликом. Каракалпакия. XIX в. Государственный музей искусств Каракалпакской АССР. Нукус

388. Текемет — казахский войлочный ковер. Начало XX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата

389. Аяк-кап — казахская сума, войлочная, с аппликацией. Начало XX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата

390. Сырмак — казахский войлочный ковер «мозаичной» техники. Начало XX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата

391. Тускииз — казахский настенный ковер. Бархат, вышивка шелком и кораллами, серебряные накладки. XIX в. Фрагмент. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата

392. Шапан — казахский халат. Вышивка шелком. XIX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата

393 Тосек жакпыш — казахское покрывало для кровати. Вышивка золотыми и серебряными нитками. Вторая половина XIX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата

394. Тукти клем — казахский ворсовый ковер Шерсть. XIX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата

395. Казахское женское седло. Дерево, металл, серебрение, ажурная резьба. Вторая половина XIX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата

396. Ониржиек — нагрудное украшение. Серебро с позолотой, штамповка, вставки из стекла. XIX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата

397. Текче — киргизская подвесная сумка Войлок. Аппликация. XIX в. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе

398. Казахские кожаные сосуды с тисненым узором. Первая половина XIX в. Центральный государственный музей Казахстана. Алма-Ата

399. Лицевая часть ящика для хранения посуды Резьба по дереву. Начало XIX в. Центральный государственный музей Казахстана. Алма-Ата

400. Дверца шкафа для посуды. Дерево, инкрустация костью, резьба. XIX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата

401. Алакииз — киргизский войлочный ковер с вваленным узором. XIX — начало XX в. Фрагмент. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе

402. Ширдак — киргизский войлочный ковер. XIX — начало XX в. Фрагмент. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе

403. Тушкииз — киргизское настенное панно. Тамбурная вышивка по черному бархату. Начало XX в. Фрагмент. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе

404. Киргизский замшевый вышитый халат. XIX в. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе

405. Киргизский замшевый вышитый халат. XIX в. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе

406. Аяк-кап — киргизская сумка для посуды. Вышивка по бархату. XIX в. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе

407. Тушкииз — киргизское настенное панно. Тамбурная вышивка по бархату. Начало XX в. Фрагмент. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе

408. Киргизское украшение для кос. Серебро. Начало XX в. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе

409. Кемер — киргизский мужской пояс. Кожа, серебро, гравировка. Начало XX в. Деталь. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе

410. Лука седла, украшенная серебром. Ажурная резьба, штамповка. Киргизская работа. 1914 г. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе

На суперобложке: Ф. Толстой. Народное ополчение 1812 года. Медальон из серии, посвященной Отечественной войне 1812 года. Барельеф. Воск на грифельной доске. 1816 г. Государственный Русский музей. Ленинград

# LIST OF ILLUSTRATIONS


1. J. Thomas de Thomon (architect). Building of the Exchange between 1805 and 1816 as seen from the Bolshaya Neva. Engraving by I. Chesky (1817) after M. Shotoshnikov's drawing
2. A. Voronikhin. Cathedral of the Virgin of Kazan in Leningrad. 1810—11. Version of design with double colonnade
3. A. Voronikhin. Cathedral of the Virgin of Kazan in Leningrad. 1801—11. View from Nevsky Prospekt
4. V. Demuth-Malinovsky. *The Rape of Proserpine by Pluto*, sculpture group in Pudozh limestone by entrance to Institute of Mines in Leningrad. 1809—11
5. S. Pimenov. *Hercules and Anteus*, sculpture group in Pudozh limestone by entrance to Institute of Mines in Leningrad. 1809—11
6. A. Zakharov. Pavilion of the Admiralty by the Neva. 1806—23
7. A. Zakharov. View of the Admiralty façade in Leningrad. 1806—23
8. F. Shchedrin. *Sea Nymphs*, cariatyds in Pudozh limestone in front of central Admiralty tower in Leningrad. 1812

9, 10. I. Terebenev. *Establishing the Russian Fleet*, high relief in gesso on central Admiralty tower. 1812

11. C. Rossi. Building of the General Staff. 1819—29. View from the Palace Square in Leningrad
12. C. Rossi. Arch of the General Staff building in Leningrad. 1819—29
13. C. Rossi. Alexandrinsky Theatre in Leningrad. 1828—32
14. C. Rossi. Teatralnaya Street (now Street of Architect Rossi) in Leningrad. 1828—34
15. C. Rossi. Plan of architectural complex: Alexandrinsky Theatre, Teatralnaya Street and Chernyshov Square in Leningrad. 1828—34
16. Cast-iron Singers' Bridge in Leningrad. Engineered by E. Adam. 1839—40
17. V. Stasov (architect) and B. Orlovsky (scrulptural décor). Cast-iron Triumphal Gate by Moskovskaya Zastava in Leningrad. 1834—38
18. O. Bovet. Central portion of Gagarin's house façade in Moscow. 1817 (not survived)
19. *The Flying Glory*, high relief on Gagarin's house façade in Moscow. 1817 (not survived)
20. D. Gilardi with the assistance of A. Grigoryev (architects) and I. Vitali (sculptor). Building of the Tutorial Council in Moscow. 1823—26. Mid-19th century lithograph
21. D. Gilardi and A. Grigoryev (architects). The Lunin's house in Moscow. 1818—23
22. Summerhouse in the park of Usachov-Naidenovs' estate in Moscow. 1829—31
23. I. Vitali. Detail from bronze fountain on Teatralnaya Square in Moscow. 1835
24. O. Bovet (architect), I. Vitali and I. Timofeev (sculptors). Triumphal Gate in cast iron and granite by Tverskaya Zastava in Moscow. 1827—34
25. A. Grigoryev (architect). House of the Khrushchov-Seleznev in Moscow. 1814
26. Sytin's house in Moscow. 1805
27. P. Pankov. Round Shop in Gostiny Dvor shopping centre in Yaroslavl. 1813—18
28. P. Fursov (architect). Fire-tower in Kostroma. 1823—26
29. Polmann's house in Kaluga. 1806(?)
30. Building on Volga Embankment once housed the Physicians' Society. First half of the 19th century
31. Relief woodcut decoration on front section of Kolchina's house in Gumnishche village, Gorodets district. 1850
32. Relief woocut decoration on gates of Rozhkova's house in Novy Yug village, Gorodets district. 1854.
33. A. Montferrand. St Isaac's Cathedral in Leningrad. 1818—58
34. S. Pimenov. Design of M. Kozlovsky's tombstone in gesso. 1802. The Russian Museum, Leningrad
35. V. Demuth-Malinovsky. Detail from *The Russian Scaevola*, sculpture in gesso. 1813. The Russian Museum, Leningrad
36. I. Martos. Marble tombstone to M. Sobakina. 1782. Galitsyns' Necropolis of the Donskoi Monastery, Moscow
37. I. Martos. Marble tombstone to Ye. Kurakina in the Annunciation Necropolis of Alexander Nevsky Monastery. 1792
38. I. Martos. Original place of monument in bronze and granite to Minin and Pozharsky in Moscow. 1804—18
39. B. Orlovsky. Monument to Field-Marshal Mikhail Kutuzov in bronze and granite in Leningrad. 1829—32
40. S. Galberg. Marble bust of A. Olenin. 1831. The Russian Museum, Leningrad
41. F. Tolstoi. *Psyche Admiring Herself in the Looking-glass*, pen-and-ink illustration to I. Bogdanovich's poem *Psyche (Dushenka)*. 1825. The Tretyakov Gallery, Moscow
42. F. Tolstoi. *People's Volunteer Corps in 1812*, relief wax medallion on slate, from the series dedicated to the War of 1812. 1816. The Russian Museum, Leningrad
43. F. Tolstoi. *Portrait of an Elderly Lady in a Mob-cap*, low relief in wax on blackened glass. 1805—10. The Tretyakov Gallery, Moscow
44. N. Ramazanov. Marble portrait-bust of Nikolai Gogol. 1852. The Russian Museum, Leningrad
45. I. Vitali. Portrait-bust of Actress Asenkova, in gesso. 1841. Bakhrushin Central Theatre Museum, Moscow
46. N. Pimenov. *Lad Playing Knucklebones*, sculpture in gesso. 1836. The Russian Museum, Leningrad
47. P. Klodt. *Horse-tamer*, sculpture group in bronze and granite on Anichkov Bridge in Leningrad. 1833—50
48. An. Ivanov. *Mstislav the Brave and Rededia in Combat*, in oil. 1812. The Russian Museum, Leningrad
49. A. Yegorov. *The Nativity of St John the Baptist*, sketch in pen. First half of the 19th century. The Tretyakov Gallery, Moscow
50. V. Shebuyev. *Self-portrait with a Fortune-teller*, in oil. 1805. The Tretyakov Gallery, Moscow
51. O. Kiprensky. *Landscape with a River in a Moonlit Night*, drawing in Indian ink, black chalk and whiting. First quarter of the 19th century. The Tretyakov Gallery, Moscow
52. O. Kiprensky. *Portrait of Hussar Colonel Yevgraf Davydov*, in oil. 1809. The Russian Museum, Leningrad
53. O. Kiprensky. *Self-portrait*, in oil. 1828. The Tretyakov Gallery, Moscow
54. O. Kiprensky. *Portrait of Sophia Shcherbatova*, drawing in black chalk, water-colours and sanguine. 1819. The Tretyakov Gallery, Moscow
55. O. Kiprensky. *Portrait of Ye. Rostopchina*, in oil. 1809. The Tretyakov Gallery, Moscow
56. O. Kiprensky. *Portrait of Alexander Pushkin*, in oil. 1827. The Tretyakov Gallery, Moscow
57. A. Varnek. *Boy and a Bolognese*, in oil. 1800—33. The Tretyakov Gallery, Moscow
58. N. Mylnikov. *Portrait of P. Astapova, Merchant's Wife from Yaroslavl*, in oil. 1827. Yaroslavl Art Museum
59. Sylvester Shchedrin. *Verandah Twined-round with Wild Wines*, in oil. 1828. The Tretyakov Gallery, Moscow

60. Sylvester Shchedrin. *New Rome. Castle of St Angel*, in oil. 1825. The Tretyakov Gallery, Moscow
61. V. Tropinin. *Portrait of Bulakhov*, in oil. 1823. The Tretyakov Gallery, Moscow
62. V. Tropinin. *Portrait of the Artist's Son*, in oil. C. 1818. The Tretyakov Gallery, Moscow
63. V. Tropinin. *Embroiderer in Gold*, in oil. 1826. The Tretyakov Gallery, Moscow
64. V. Tropinin. *Portrait of D. Voyeikov with His Daughter and Governess*, in oil. 1842. The Tretyakov Gallery, Moscow
65. A. Orlovsky. *The Coach-stand*, lithograph. 1820. The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow
66. I. Terebenev. *Soup of Crows for the French*, etching and water-colours. 1812—13. The History Museum, Moscow
67. I. Shchedrovsky. *Sbiten-seller and Cabman*, colour autolithograph from album *Ours Are Here!* 1846. The Russian Museum, Leningrad
68. *Quack and Schoolboy*, colour etching from the *Magic Lantern* album. 1817. The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow
69. A. Venetsianov. *On the Field: Spring*, in oil. 1820s— early 1830s. The Tretyakov Gallery, Moscow
70. A. Venetsianov. *Peasant Girl with Cornflowers*, in oil. 1830s. The Tretyakov Gallery, Moscow
71. A. Venetsianov. *The Sleeping Shepherd*, in oil. 1823—24. The Russian Museum, Leningrad
72. Anonymous painter of Venetsianov's circle. *View of the Forecourt from the Barn-floor*, in oil. 1830s. The Tretyakov Gallery, Moscow
73. Ye. Krendovsky. *Preparing for a Hunt*, in oil. 1836. The Tretyakov Gallery, Moscow
74. F. Tolstoi. *By the Window in the Moonlight*, drawing in gouache. 1822. The Tretyakov Gallery, Moscow
75. N. Krylov. *Winter*, in oil. 1827. The Russian Museum, Leningrad
76. A. Tyranov. *View of the River Tosno*, in oil. 1827. The Russian Museum, Leningrad
77. Anonymous painter of Venetsianov's circle. *Boy with Toys (Vladimir Filosofov)*, in oil. First half of the 19th century. Pskov Museum of History and Ancient Monument
78. G. Soroka. *Study in the Ostrovki Estate*, in oil. 1844. The Russian Museum, Leningrad
79. K. Briullov. Detail from *The Last Day of Pompeii*, in oil. 1830—33. The Russian Museum, Leningrad
80. K. Briullov. *The Last Day of Pompeii*, in oil. 1830—33. The Russian Museum, Leningrad
81. K. Briullov. *Portrait of Nestor Kukolnik*, in oil. 1836. The Tretyakov Gallery, Moscow
82. K. Briullov. *Portrait of Michelangelo Lanci*, in oil. 1851. The Tretyakov Gallery, Moscow
83. K. Briullov. *Portrait of Princess Samoilova and Her Pupil Amazillia Paccini at the Masquerade*, in oil. C. 1839. The Russian Museum, Leningrad
84. K. Briullov. *Morning in Greece*, in water-colours. 1835. The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow
85. K. Briullov. *Portrait of the Olenin*, in water-colours. 1827. The Tretyakov Gallery, Moscow
86. G. Gagarin. *Portrais of Cholokaeva*, pencil drawing. 1840s. The Russian Museum, Leningrad
87. P. Sokolov. *Portrait of Countess Vorontsova*, in water-colours. Second quarter of the 19th century. Museum of Tropinin and Moscow Artists of the Period, Moscow
88. A. Martynov (?). *Yekaterininsky Canal*, in oil. 1810. The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow
89. A. Ivanov. *Boy Playing a Pipe*, drawing for the picture *Apollo, Hyacinthus and Cyparissus Singing and Playing*. Late 1820s — early 1830s. The Tretyakov Gallery, Moscow
90. A. Ivanov. *The Appearance of Christ to the People (The Appearance of Messiah)*, in oil. 1837—57. The Tretyakov Gallery, Moscow
91. A. Ivanov. *Two Heads of a Slave*, study in oil to the picture *The Appearance of Christ to the People*. 1830s—1850s. The Russian Museum, Leningrad
92. A. Ivanov. Detail from *The Appearance of Christ to the People*, in oil. 1837—57. The Tretyakov Gallery, Moscow
93. A. Ivanov. *Water and Stones in the Environs of Palazzolo (Monastery near Albano Lake)*, in oil. Early 1850s. The Russian Museum, Leningrad
94. A. Ivanov. *The Annunciation*, drawing in water-colours and whiting, from the cycle *Sketches to the Book of Gospels*. 1840s—1850s. The Tretyakov Gallery, Moscow
95. A. Ivanov. *Moses Receiving the Ten Commandments from God*, drawing in water-colours and black chalk, from the cycle *Sketches to the Book of Gospels*. 1840s—1850s. The Tretyakov Gallery, Moscow
96. A. Ivanov. *The Virgin, Christ's Disciples and Myrrh-bearing Women Looking as the Crucifixion*, drawing in water-colours and whiting, from the cycle *Sketches to the Book of Gospels*. 1840s—1850s. The Tretyakov Gallery, Moscow
97. P. Fedotov. *Portrait of N. Zhdanovich Playing Piano*, in oil. 1849—50. The Russian Museum, Leningrad
98. P. Fedotov. *Major's Marriage Proposal*, in oil. 1848. The Tretyakov Gallery, Moscow
99. P. Fedotov. *The Young Widow*, in oil. 1851—52. The Tretyakov Gallery, Moscow
100. P. Fedotov. *Encore, Once More Encore!* in oil. 1850—51. The Tretyakov Gallery, Moscow
101. A. Agin. *Chichikov in the Governmens Chancery*, sheet from album *Hundred Drawings for N. Gogol's poem 'The Dead Souls'* (St. Petersburg, 1846). Xylograph by Ye. Bernardsky
102. P. Gonzaga. *The Malachite Hall*, stage design for theatre in Arkhangelskoye Estate. First quarter of the 19th century. Arkhangelskoye Estate Museum near Moscow
103. P. Gonzaga. Study of curtain for *Cinderella* ballet. First half of the 19th century. Bakhrushin Central Theatre Museum, Moscow
104. A. Roller. *Chernomor's Gardens*, stage design to M. Glinka's opera *Ruslan and Ludmila*. 1842. Bakhrushin Central Theatre Museum, Moscow
105. A. Canoppi. Stage design to ballet *Vengeance and Triumph of Cupid*. 1828. Bakhrushin Central Theatre Museum, Moscow
106. D. Gilardi. Vestibule in the house of Stad Association in Moscow. 1820
107. Interior of the main dining room in Arkhangelskoye Palace. 1800—33
108. Passage with painted decoration in the Music Pavilion in Usachov-Naidenov's estate in Moscow. 1829—31
109. Painted ceiling in Gagarin's house in Moscow. 1817 (not survived)
110. Bronze chandelier for Yelagin Palace designed by S. Pimenov. 1820s. The Russian Museum, Leningrad
111. A. Voronikhin. Study with a bay in the Pavlovsk Palace. 1803—5
112. C. Rossi. White Hall in Mikhailovsky Palace (at present The Russian Museum). 1819—25
113. Vase showing Alexander I's arrival into Paris, painted by J. Swebach. Made at Imperial Porcelain Factory in St. Petersburg. 1818. Palace Museum in Pushkin (formerly Tsarskoye Selo) near Leningrad
114. Vase from the Guryev service, modelled by S. Pimenov. Made at Imperial Porcelain Factory in St. Petersburg. 1809—15. The Russian Museum, Leningrad
115. Decorative vase in jasper, modelled by A. Voronikhin. Made at Kolyvan Lapidary Works, bronze details executed in St. Petersburg. Early 19th century. Palace Museum in Pavlovsk
116. Giltwood and painted armchair with carved decoration designed by A. Voronikhin. 1804. Palace Museum in Pavlovsk

117. Set of furniture in curled birch in the drawing-room of the Arkhangelskoye Palace. Early 19th century. Arkhangelskoye Estate Museum near Moscow

118. Russian-made brocatel for *sarafan* woman's garment. First half of the 19th century. The Russian Museum, Leningrad

119. Hand-woven woolen Kolokoltsov shawl. Between 1800 and 1833. The Russian Museum, Leningrad

120. Figurines: *Milk-seller and Shoemaker*, from series of sculptures made after engravings in the *Magic Lantern* album, at Gardner Factory near Moscow. First half of the 19th century. The Russian Museum, Leningrad

121. Plate from the Guryev service made at Imperial Porcelain Factory in St. Petersburg. First quarter of the 19th century. The Russian Museum, Leningrad

122. Cobalt tea and coffee set made at Popov Factory, Veliky Ustiug. 1830s. The Russian Museum, Leningrad

123. *Déjeuner* set made at Batenin Factory, St. Petersburg. 1820s. The Russian Museum, Leningrad

124. Glass plate decorated with mat engraving showing *The Battle of Brienne* made at Imperial Glass Works in St. Petersburg after F. Tolstoi's piece. Second half of the 19th century. The Russian Museum, Leningrad

125. Decanter in tinted and cut-glass with diamond-cut decoration made at Imperial Glass Works in St. Petersburg. Designed by A. Voronikhin, bronze details executed by master Dreier. 1804. Palace Museum in Pavlovsk

126. Woodcut gate of Zuyev's house in Opalikha village, Gorodets district. 1849

127. Detail from woodcut frieze on Panov's house in Alferovo village, Nizhni-Novgorod province. 1857

128. Distaff painted on white ground from Arkhangelsk province. First half of the 19th century. Zagorsk Museum of History and Ancient Monument

129. *Goddess and Mounted Gods*, embroidery in double-sided stitch with colour threads on towel, from the Russian North. Early 19th century. Museum of Folk Art, Moscow

130. *Paon*, towel embroidery worked in combination stitches with cotton, silk and metal threads on flax field, from Yaroslavl province. Early 19th century. The Russian Museum, Leningrad

131. P. Zakharov. *Portrait of Russian Historian Timofei Granovsky*, in oil. 1845. The Tretyakov Gallery, Moscow

132. F. Kalmyk. *Self-portrait in a Fur Cap*, etching made in 1805, engraving on metal dating from the early 19th century. The Russian Museum, Leningrad

133. Mari embroidery on woman's shirt worked in counted stitches: oblique and satin stitches with colour cotton threads on linen. Late 19th century. Present whereabouts unknown

134. Mordovian embroidery on woman's headdress worked in counted stitches with woolen threads on linen and satinet; ribbons, trimming. Mid-19th century. Museum of Folk Art, Moscow

135. End of a *sharpan* checked towel from Udmurtia, woven in linen and woolen threads. Hand-woven by M. Gushchina. 1891. Museum of Folk Art, Moscow

136. *Sharshau* curtain from Bashkiria, woven in cotton and woolen threads. Hand-woven by S. Asmandiarova, Mraz village, Divletkanovo district. 1885. Present whereabouts unknown

137. Woman's cap from Tataria, embroidery worked in colour threads, appliqué of ribbons and metal spangles. 19th century. Tatar ASSR Museum, Kazan

138. *Walrus and Seal*, carving in walrus bone of Chukchi work. 18th or 19th century. Museum of Anthropology and Ethnography, Leningrad

139. *The Drinkers*, carving in walrus bone of Koryak work. 19th century. Museum of Ethnography of the Peoples of the USSR, Leningrad

140. Openwork casket decorated with carving in mammoth bone showing folk festival, from Yakutsk. 1856. The Hermitage, Leningrad

141. *Yakut Man and Yakut Woman*, figurines carved in mammoth bone, from Yakutsk. Mid-19th century. Museum of Ethnography of the Peoples of the USSR, Leningrad

142. *Namsarai, the God of Wealth*, of Buryat work, executed in colour wash on primed canvas. Late 18th or early 19th century. Khangalov Buryat ASSR Museum of Local Lore, Ulan-Ude

143. Chased silver daggers from Kubachi decorated with niello and filigree work, engraving and granulation. Mid- or second half of the 19th century. Museum of Folk Art, Moscow

144. Padlock of double-barelled gun with hasps in gilt silver showing engraved and nielloed pattern by Avars masters. 19th century. The History Museum, Moscow

145. Detail from woolen Avars pile-knotted rug showing *Jighits' Dance*, from Obeda village, Khunzakh district. Second half of the 19th century. Museum of Folk Art, Moscow

146. Woolen Lezghin tapestry-woven rug. 19th century. Museum of Folk Art, Moscow

147. V. Rulev (architect). SS Peter and Paul Cathedral in Sevastopol. 1843 (1848)

148. J. Thomas de Thomon. Building of theatre in Odessa. 1809. 19th century lithograph

149. J. Thomas de Thomon. Original design of theatre façade in Odessa. 1803

150. F. Boffo. Potemkin Staircase on Primorsky Boulevard in Odessa. 1837—41. 19th century lithograph

151. V. Geste. Contract House in Kiev. 1815—17

152. A. Melnikov (architect) and I. Martos (sculptor). Architectural complex of Square with monument to Duc Richelieu in Odessa. 1823—29

153. A. Melensky. Rotunda church on Ascold's Tomb in Kiev. 1809—10. Drawing by T. Shevchenko (1846)

154. Plan of Poltava. 1804.

155. J. Thomas de Thomon (architect) and F. Shchedrin (sculptor). Monument to Glory on Alexandrovskaya (at present Kruglaya) Square in Poltava. 1805—11

156. *View of Alexandrovskaya Square in Poltava*. Aquatint by K. Chesky (1808) after F. Alexeev's picture

157. V. Raevsky (architect). House No 10 in Teatralnaya Street in Lvov. 1830s

158. G. Krasutsky (sculptor). Low relief in stucco decorating house No 23 in Armianskaya Street in Lvov. Mid-19th century

159. A. Stakenschneider (architect). Pink Pavilion in Sofievka Estate park, Uman. Late 1830s—1840s

160. P. Dubrovsky (architect). Galagan's Palace in Sokirentsy village, Chernigov Land. 1824—30. View from the park

161. F. Repnin-Fomin. *Yermak and Siberian Sovereign Offering Him Daughter*, drawing in sepia. 1820s (not survived)

162. I. Bugaevsky-Blagodarny. *Portrait of Alexander Ivanov, Professor of the Academy of Arts*, in oil. 1824. Museum of Academy of Arts, Leningrad

163. G. Kugliansky. *Portrait of I. Khanenko*, in oil. 1809. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

164. V. Tropinin. *Ukrainian Peasant with a Stick*, in oil. 1820s. Ukrainian SSR Musaum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

165. K. Pavlov. *Carpenter*, in oil. 1838. The Russian Museum, Leningrad

166. K. Pavlov. *The Artist's Children*, in oil. 1837. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

167. I. Zaitsev. *Self-portrait*, in oil. 1835. Poltava Art Museum

168. D. Bezperchy. *Self-portrait*, in oil. 1846. Kharkov Art Museum

169. A. Voloskov. *At the Tea-table*, in oil. 1848. The Russian Museum, Leningrad

170. V. Sternberg. *Mills in the Steppe*, in oil. 1837. The Russian Museum, Leningrad

171. V. Sternberg. *In Kachanovka Estate Belonged to G. Tarnovsky*, in oil. 1838. The Russian Museum, Leningrad

172. M. Sazhin. *View of Vladimirskaya Gorka (Hill) in Kiev*, in oil. 1840s or 1850s. The Russian Museum, Leningrad
173. I. Shapovalenko. *Portrait of an Italian*, in oil. 1840s. Chernigov Museum of History
174. G. Lapchenko. *Bather*, in oil. 1840. The Tretyakov Gallery, Moscow
175. A. Mokritsky. *Portrait of Ukrainian Writer Yevgeny Grebenka*, in oil. 1840. Nezhin Museum of Local Lore
176. I. Soshenko. *Hay-selling on the Dnieper*, in oil. First half of the 19th century. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev
177. A. Mokritsky. *Woman's Portrait*, in oil. 1853. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev
178. T. Shevchenko. *Self-portrait*, in oil. 1840—41. Shevchenko Museum, Kiev
179. T. Shevchenko. *Peasant Family*, in oil. 1843. Shevchenko Museum, Kiev
180. T. Shevchenko. *Katerina*, in oil. 1842. Shevchenko Museum, Kiev
181. T. Shevchenko. *Chastising by Foot-stocks*, drawing in Indian ink and bistre, from the cycle *Parable of the Prodigal Son*. 1856—57. Shevchenko Museum, Kiev
182. T. Shevchenko. *Chastising by Rods*, drawing in Indian ink and bistre, from the cycle *Parable of the Prodigal Son*. 1856—57. Shevchenko Museum, Kiev
183. V. Sternberg. Frontispiece to T. Shevchenko's *Pandore-player*. Etching. 1840
184. A. Kunavin. *View of Krasnogorsky Monastery from the Psiol*, drawing in water-colours and gouache. Early 19th century. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev
185. Painted tiles made by A. Bakhmatiuk, K. Koshak a. o. from Kosov and Pistyn (Transcarpathia). Mid- and second half of the 19th century. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev
186. Ukrainian *lubok* oil painting *Cossack Sitting under the Willow Tree*... First half of the 19th century. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev
187. Faience set showing relief pattern, made at Kiev-Mezhigorye Factory. Early 19th century. The Russian Museum, Leningrad
188. Detail from Ukrainian flat-woven kilim from Gelmiazevo Village, Cherkassy Land. 1831. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev
189. *Rezboi* kilim from Moldavia woven with woolen pile on flax warp. Early 19th century. Moldavian SSR Museum of History and Local Lore, Kishinev
190. Moldavian hand-woven towel. 19th century. Private collection, Kishinev
191. Woodcut pediment of a house in Kopchak village, southern district of Moldavia. 19th century
192. Gate wocket in Lozovo village, Kalarash district, decorated with superimposed woodcarving. 19th century
193. Capital in limestone of a pier in the gallery of dwelling house in Selishta village, central Moldavia. 19th century
194. Crucifixion in limestone from Gordineshty village, Brichany district, 19th century
195. Painted wooden crucifixion from Senatovka village, Kamenka district. 19th century
196. Tombstone in limestone in Kishinev Cemetery. 1821
197. *Burliui* water holder, white slipware with glaze decoration, from Chinishentsy, northern Moldavia. 19th century. Moldavian SSR Museum of History and Local Lore, Kishinev
198. Interior of Rotunda temple at Sudjärve in the vicinity of Vilnius. Designed by L. Stuoka-Gucevičius. 1803—34
199, 200. V. Stasov, D. Poussier, L. Stuoka-Gucevičius. Front and park façades of General Governor's Palace (rebuilt from Bishop's residence). 1780, 1816—32
201. K. Podčasinškis. Palace at Jašiunai. 1824—28. Plan of the first floor
202. K. Podčasinškis. High relief in stucco on pediment executed by K. Jēlskis for church in Vilnius. 1830—35
203. J. Olieškevičius (I. Oleshkevich). *Antioch and Stratonica*, in oil. 1810. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
204. J. Olieškevičius (I. Oleshkevich). *Portrait of Prince Adam Czartoryski*, in oil. 1810s. Lithuanian SSR Museum of History and Ethnography, Vilnius
205. J. Damelis (J. Damel). Detail from *Self-portrait*, in oil. 1828. Muzeum Narodowe, Warsaw
206. J. Peška. *View of Vilnius from Poplawy*, drawing in water-colours. First half of the 19th century. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
207. J. Rustem. *Portrait of Professor M. Končius*, in oil. 1832. Lithuanian SSR Art Mueum, Vilnius
208. J. Rustem. *Self-portrait in a Fez*, in oil. 1800—33. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
209. W. Wańkowicz. *Portrais of Wojciech Pustowski*, in oil. 1836. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
210. W. Wańkowicz. *Peseckiene and Her Children*, in oil. 1837. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
211. W. Wańkowicz. *Portrait of Violonist Karol Lipiński*, in oil. 1822. Muzeum Narodowe, Warsaw
212. K. Ruseckas. *Self-portrait with a Pencil*, in oil. 1823. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
213. K. Ruseckas. *Lithuanian Woman with Willow Twigs*, in oil. 1847. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
214. K. Ruseckas. *The Smiling Italian*, in oil. 1823. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
215. K. Ruseckas. *Botanical Gardens in Vilnius*, in oil. 1850—55. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
216. P. Joteika. *Portrait of V. Gecoldas*, in oil. 1827. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
217. A. Slendzinskis. *Portrait of the Artist's Mother*, in oil. 1829. Private collection, Cracow
218. K. Ripinskis. *Portrait of Judge J. Monkevičius*, in oil. First half of the 19th century. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
219. V. Dmahauskas (W. Dmochowski). *Fire in the Forest*, in oil. 1860. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
220. N. Ilakevičius. *Portrait of Lajós Kossuth*, drawing in pencil and chalk. 1853. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
221. T. Kislingas. *Satiric cards*, etching made after J. Rustem's drawings. First half of the 19th century. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
222. J Rustem. *Night Round*, sepia. 1800—33. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
223. K. Kukevičius. *Smugglers*, lithograph. 1830s. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
224. K. Kukevičius. *Second-hand Bookseller*, lithograph. 1830s. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
225. K. Račinskis. *View of Vilnius from Poplawy*, lithograph. 1830s. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
226, 227. V. Smakauskas. Illustration to I. Kraszewski's poem *Vitolio Rauda*, xylograph. 1846
228. K. Jēlskis. Portrait-bust of Adam Czartoryski in patinated gesso. First half of the 19th century. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
229. J. Ceizikas. *Mother by the Cradle*, relief in terra-cotta. First half of the 19th century. Čiurlionis Art Museum, Kaunas
230. R. Slizenius. *Tomaš Zan*, relief in gesso. First half of the 19th century. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
231. Memorial chapel-pillar. Mid- or second half of the 19th century. Čiurlionis Art Museum, Kaunas
232. *Pietà*, painted woodcut sculpture from Neveriai village, Rokiškis district. 19th century. Čiurlionis Art Museum, Kaunas

233. *Christ in Sorrow*, painted woodcut figure from Čokonis village, Utena district. 19th century. Čiurlionis Art Museum, Kaunas
234. *St Jurgis*, painted woodcut figure from Vilkaičių Village, Telšiai district. 19th century. Čiurlionis Art Museum, Kaunas
235. Shrovetide mask from Zasaičiai village, Šiauliai district. 19th century. Čiurlionis Art Museum. Kaunas
236. *SS Anna and Mary*, Lithuanian *lubok* picture (painted xylograph), from chapel in Geidžiai village. First half of the 19th century. Čiurlionis Art Museum, Kaunas
237. *St Jurgis*, Lithuanian *lubok* picture (painted xylograph), from Žemaitia. 19th century. Ciurlionis Art Museum, Kaunas
238. *The Last Judgement*, Lithuanian *lubok* picture (painted xylograph). 1848. Čiurlionis Art Museum, Kaunas
239. Peasant dress from Žemaitia. 19th century. Lithuanian SSR Museum of History and Ethnography, Vilnius
240. B. Tyszecki (architect). Rdultowski's Palace on the Snov. 1827
241. Bagration's house in Volkovysk. Early 19th century
242. Plan of Vitebsk. Early 19th century
243. M. Klark. SS Peter and Paul Cathedral in Gomel. 1809—12
244. M. Klark. Plan of SS Peter and Paul Cathedral in Gomel
245. Timber-built St Michael Church in Slutsk. Late 18th—early 19th century
246. W. Wańkowicz. *Adam Mickiewicz on Ayu-Dag Mount*, in oil. 1820s. Muzeum Narodowe, Warsaw
247. W. Wańkowicz. *Old Lithuanian Nobleman*, mezzotint by G. Luderitz. Second half of the 19th century. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
248. I. Khrutsky. *Interior of the Artist's Manor House in Zachareniczi Estate*, in oil. 1855. The Tretyakov Gallery, Moscow
249. I. Khrutsky. *Portrait of the Artist's Wife with Flowers and Fruit*, in oil. 1838. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
250. A. Shemesh. *Portrait of V. Syrokomlia* (*L. Kondratovich*), in oil. 1854. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
251. I. Oleshkevich. *Group portrait*, in oil. 1813. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
252. J. Damel. *Napoleon's Army Returning Home, on City Hall Square*, lithograph from *The Wilno Album* by J. Wilczyński. First half of the 19th century
253, 254. J. Damel. *Kalmyk with a Horse* and *Thomas de Berval Exiled to Tobolsk*, pencil drawings from the so-called *Siberian Album*. Early 1820s. Čiurlionis Art Museum, Kaunas
255. W. Dmochowski. *Night-watching*, in oil. 1854. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
256. Ya. Sukhodolsky. *Attacking Akhaltsykh Fortress in 1828*, in oil. *C.* 1839. Gomel Museum of Local Lore
257. T. Byczkowski. *Portrait of General Wojcziński*. Lithograph by F. Grünewald. 1836
258. N. Orda. *Zaostye*, water-colour. Second quarter of the 19th century. Muzeum Narodowe w Krakowie, Cracow
259. K. Bachmatowicz. *Scenes of Everyday Life*, lithograph after J. Rustem's drawings. Early 1830s. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
260. M. Kulesha. *Church on the Koloža in Grodno*, lithograph. 1840—50. Lithuanian SSR Art Museum, Vilnius
261. Woolen rug from Rechitsa district, Minsk province. 1850s (not survived)
262. Antonikha, character of Byelorussian Batleika folk theatre. 19th century. Museum of Ethnography of the Peoples of the USSR, Leningrad
263. *The Apostle Paul*, painted woodcut figure from St Nicholas Church in Kozhan-Gorodok. First half of the 19th century
264. J. Berlitz. Palace in Mežotne. Early 19th century
265. J. Spazier and J. Gottfried (architects) after J. Luchini's design. Building of the Arsenal in Riga. 1828—32
266. Ch. Breitkreuz, J. Kriek and J. Gottfried. Church of Christ in Riga. 1819—22
267. Blokmujža, manor-house in Riga. First half of the 19th century
268. I. Shadov. The so-called Urn of Ruhendorf in marble. After 1803. Rundale Palace Museum
269. E. Schmidt van der Launitz. Bronze memorial relief from church at Grobiņa. *C.* 1822. Casted in mould from the original piece. Rundale Palace Museum
270. K. Grass. *Temple of Concordia near Girgenti*, in oil. 1809 (not survived)
271. J. Baumann. *Portrait of Merchant Nesterev*, in oil. Early 19th century. Latvian SSR Art Museum, Riga
272. J. Eggink. *Ulysses and Nausicaa*, in oil. 1824. Latvian SSR Museum of Foreign Art, Riga
273. J. Grüne. *Christ Blessing Children*, in oil, central panel of altar icon from Talsi Church. Early 19th century. Rundale Palace Museum
274. O. Bertiņš. *Model*, in oil. 1853. Latvian SSR Art Museum, Riga
275. K. Fechgelm. *City Hall Square and the City Hall*, in oil. 1810s. Museum of the History of Riga and Navigation, Riga
276. G. Rickmann. *Ligo Festival in Riga on Daugava Embankment by the New Gate*, lithograph. 1842. Museum of the History of Riga and Navigation, Riga
277. J. Brotze. *Peasant Wedding in Vidzeme*, water-colour. Early 19th century. Latvian SSR Fundamental Library of the Academy of Sciences, Riga
278. Anonymous. *That Is How They Live Here!*, in oil (panel). 1813. Latvian SSR Art Museum, Riga
279. Porcelain cup made at Kuznetsov Factory. Mid-19th century. Latvian SSR Art Museum, Riga
280. J. Schatten (architect) after L. Rusca's design (1807). Church of St Nicholas the Miracle-worker in Vene Street, Tallinn. 1822—27
281. Manor-house in Riizipere. First half of the 19th centure
282. J. Krause. Main building of Tartu University between 1803 and 1809. Aquatint by A. Hagen (1827?)
283. A. Shchedrin. Barclay de Tolly Mausoleum at Õegeveste. 1823
284. Tavern at Koeru. First half of the 19th century
285. G. Gippius. *Estonian Bride*, in oil. 1852. Estonian SSR Art Museum, Tallinn
286. K. Kügelchen. *Tallinn, as Seen from the Side of Tiskre*, in oil. *C.* 1827. Estonian SSR Art Museum, Tallinn
287. K. Kügelchen. *Tallinn as Seen from South-east*, in oil. 1820s or early 1830s. Estonian SSR Art Museum, Tallinn
288. E. Schlichting. *Nunnavärav Gate and the Old Post Station in Tallinn*, in oil. *C.* 1865. Estonian SSR Art Museum, Tallinn
289. K. Buddeus. *House in the Intersection of Rüitli and Dunkri Streets*, pencil drawing. First half of the 19th century. Estonian SSR Museum of History, Tallinn
290. V. Krüger. *Ruins of the Dome Cathedral in Tartu*, lithograph. 1837
291. T. Hellhaar. *Marriage Cortege Returning from the Church*, colour lithograph from the cycle *Typical Scenes from the Life of Peasants from Estland and Liefland*. *C.* 1840. Estonian SSR Museum of History, Tallinn
292. T. Hellhaar. *Old Market in Tallinn*, water-colour. 1835. Estonian SSR Art Museum, Tallinn
293. K. Senf. *Portrait of Field-Marshal General Barclay de Tolly*, engraving. 1816. Estonian SSR Museum of History, Tallinn
294. A. Petzold. *Ants from Tarvastu Farmstead*. Lithograph by G. Schläter from 1834 drawing
295. F. Maidel. *Piper*, water-colour. 1830s or 1840s. Estonian SSR Museum of History, Tallinn
296. F. Maidel. *Sea Battle with the Saaremaa People in 1202*, copper-engraving from the cycle *Fifty Illustrations to the History of Estonia*. 1839—42

297. Woodcut horse's collar from Suure-Jääni. 1819. Estonian SSR Museum of Ethnography, Tartu

298. Wooden chest with poker-work decoration, from Tostamaa, 19th century. Estonian SSR Museum of Ethnography, Tartu

299. Wooden milkware with poker-work decoration, from Kolga-Jääni. 18th century. Estonian SSR Museum of Ethnography, Tartu

300. Silver brooch with stamped and chased decoration. 19th century. Estonian SSR Museum of Ethnography, Tartu

301. Embroidered sledge-coverlet from western Estonia. 1910. Estonian SSR Museum of Ethnography, Tartu

302. Wool-woven sledge-curtains, from Ambla. First half of the19th century. Estonian SSR Museum of Ethnography, Tartu

303. Estonian hand-woven rug from Juri. 19th century. Estonian SSR Museum of Ethnography, Tartu

304. General plan of Yerevan. 1828.

305. School at Echmiadzin. First half of the 19th century. View from south-east

306. Dwelling house built in the period of Persian empire. Early 19th century

307. Interior of Sogoyan's house at Martuni. Early 19th century. Water-colour by O. Khalpakhchian

308. Bridge over the Vorotan at Angekhagot. Mid-19th century

309. A. Ovnatanian. *Portrait of Natalia Teumian*, in oil. Early 1840s. Armenian Picture Gallery, Yerevan

310. A. Ovnatanian. *Portrait of Catholicos Nerses V of Ashtarak*, in oil. Mid-1850s. Armenian Picture Gallery, Yerevan

311. A. Ovnatanian. *Portrait of G. Karajan*, in oil. First half of the 19th century. Art Museum of Peoples of the East, Moscow

312. A. Ovnatanian. *Portrait of Ananian*, in oil. 1840s. Armenian Picture Gallery, Yerevan

313. S. Nersesian. *Portrait of an Unknown*, in oil. First half of the 19th century. Art Museum of Peoples of the East, Moscow

314. S. Nersesian. *Picnic on the Kura Bank*, in oil. 1850s or 1860s. 19th century. Armenian Picture Gallery, Yerevan

315. Pile-knotted rug. First half of the 19th century. Museum of the History of Armenia, Yerevan

316. Woodcut amulets. First half of the 19th century. Museum of the History of Armenia, Yerevan

317. Earthenware pitcher decorated in underglazed blue, from Yuva village, Arpashad district. Mid-19th century. Private collection, Yerevan

318. Earthenware salt-cellar in the shape of a woman's figure. Early 19th century. Museum of the History of Armenia, Yerevan

319. Silver jewelry with chased, stamped and filigree decoration. Second half of the 19th century. Museum of the History of Armenia, Yerevan

320. Tin-copper water-jug with chased decoration, from Lori, north Armenia. Second half of the 19th century. Palace of Culture of KANAZ Plant, Yerevan

321. Bell-tower of the Zion Cathedral in Tbilisi. 1812

322. A. Bernardazzi. Building of Theological Seminary in Tbilisi. Late 1830s — early 1840s.

323. Dwelling house on Abbas-Abad square in Tbilisi. 1830s—1840s. Plan

324. Dwelling house on Abbas-Abad Square (at present—Alaverdov Square) in Tbilisi. 1830s—1840s

325. Dwelling house at Signakhi. First half of mid-19th century

326. Woodcut decorations on balcony piers in Marjanashvili's house in Kutaisi. 1833. Drawing by L. Sumbadze

327. Towered houses in Ushguli village, Svanetia

328. Shatili village, Khevsuretia. 19th century

329. Anonymous. *Portrait of Nino, Daughter of Tornike*, in oil. 1829. Georgian SSR Museum of Arts, Tbilisi

330. Anonymous. *Family Portrait of the Mukhran-Batoni*, in oil. 1866 Georgian SSR Museum of Arts, Tbilisi

331. A. Ovnatanian. *Portrait of Melikishvili's Son*, in oil. Mid-19th century. Georgian SSR Museum of Arts, Tbilisi

332. Anonymous. *Portrait of Salome Andronikashvili*, in oil. Mid-19th century. Georgian SSR Museum of Arts, Tbilisi

333. G. Maisuradze. *Self-portrait (?)*, in water-colours. 1870. Georgian SSR Museum of Arts, Tbilisi

334. G. Maisuradze. *Portrait of Abuladze*, in oil. Late 1860s. Georgian SSR Museum of Arts, Tbilisi

335. Detail from lectern cover. Embroidery worked with colour, silver and silvergilt threads in satin stitch on satin. 1803. Georgian SSR Museum of Arts, Tbilisi

336. Earthenware *orkura* pitcher painted in green and decorated with grey glaze, from Ninotsminda village, Kakhetia. 19th century. Janashia Museum of Georgia, Tbilisi

337. Earthenware *marani* figured wine vessel painted in green and decorated with grey glaze, from Ninotsminda village, Kakhetia. 19th century. Janashia Museum of Georgia, Tbilisi

338. Master Petsu Meunargia. Icon of St George from Zugdidi with chased mounting in gilt silver. 1843. Georgian SSR Museum of Arts, Tbilisi

339. Minaret at Belokany. First half of the 19th century

340. Plan of Shemakha. 1847

341. Avez Ali from Mughani. Miniature from *Kalila and Dymneh* illuminated manuscript. 1809. MS Fund of the Azerbajan SSR Academy of Sciences, Baku

342. Detail from *Janamaz* prayer rug, embroidery worked with colour and metal threads on satin, from Gianja. 19th century. Museum of the History of Azerbajan, Baku

343. *Maraza*, woolen pile-knotted rug from Shirvan. Early 19th century. Private collection, Baku

344. Detail from embroidery in colour beads and metal threads on broadcloth, from Karabakh. 19th century. Museum of the History of Azerbajan, Baku

345. *Gollu-chichi*, woolen pile-knotted rug, from Kuba town. Early 19th century. Museum of Azerbajan Rugs and Folk Applied Art, Baku

346. Copper-chased tub with engraved decoration. 19th century. Mustafaev Azerbajan SSR Art Museum, Baku

347. Figure of horse in stone from Kelbajar district. 19th century

348. Khalif Niyazkul Medreseh (Chor-Minar) in Bukhara. 1807

349. Carved *ganch* panel showing a cypress, from dwelling house in Tashkent. 1874. Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

350. Painted ceiling in main hall of Khudoyar Khan Palace in Kokand. 1860s or 1870s

351. Interior of house once belonged to merchant Masbuth, in Ura-Tiube. 19th century

352. Ceiling of mosque Sari-Mazar in Ura-Tiube. 19th century

353. Painted dome of Mavlono Ishan Mausoleum in Ura-Tiube. 19th century

354. Kurnysh Khona reception hall in Kunia-ark Palace, Khiva. 1804—6

355. General view of Ichan Kala in Khiva. 19th century

356. Panel in majolica decorating Harem Courtyard of Tash Khauli Palace in Khiva. 1830s.

357. Majolica wall facing of Harem Courtyard of Tash Khauli Palace in Khiva. 1830s

358. Woodcut pillar of Tash Khauli Palace in Khiva. 1830s

359. Woodcut door panels from Musliakh-ad-din Mosque in Leninabad. 19th century. Leninabad Museum of History and Local Lore

360. Woodcut door panels from Khiva. Late 18th or early 19th century Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

361. Majolica dome in main hall of Pakhlavan Makhmud Mausoleum in Khiva. 1825.

362. Yergali Mausoleum in Kazakhstan. Early 19th century

363. Woman's dress embroidered in gold thread with *majnun-gul* motif. 19th century. Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

364. *Shoii* fabric from Bukhara. 19th century. Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

365. *Takiapush* embroidery on a coverlet, from Nurata. Second half of the 19th century. Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

366. *Suzani* from Bukhara. Second half of the 19th century. Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

367. Detail from *suzani* made in Ura-Tiube. 19th century. Funds of History Institute of the Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe

368. Earthenware plate and bowls from Chorku village. Late 19th century. Funds of History Institute of the Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe

369. Potter Usto Khudoyat. Earthenware plate with painted decoration, from Katta-Kurgan. 19th century. Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

370. Earthenware plate with painted decoration, from Bukhara. 1817. The Hermitage, Leningrad

371. Pottery of Highland Tajiks. 19th century. Funds of History Institute of the Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe

372. Woodcut plate from Ura-Tiube. Late 19th century. Leninabad Museum of History and Local Lore

373. Usto Sahid Mukhammad. *Choidysh*, copper tea vessel with chased decoration, from Kokand. 1863

374. *Aftoba*, copper water holder with chased decoration, from Khiva. Second half of the 19th century. Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

375. *Bodam-oi*, silver woman's jewelry adorned with semi-precious stones, stamped and filigree decoration, from Khiva. 19th century. Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

376. Akhmad Denish (Kalla). Miniature: *Majnun in the Desert.* 19th century. Institute of Oriental Studies of the Uzbek SSR Academy of Sciences, Tashkent

377. Detail from *Yomud*, wool-woven rug from Turkmenia, showing *gabsa-giol* pattern on central field; natural dyers. Early 19th century. Turkmen SSR Museum of Fine Arts, Ashkhabad

378. *Yomud*, wool-woven camel bag from Turkmenia, showing wedding caravan; mixed dyers. Early 20th century. Turkmen SSR Museum of Fine Arts, Ashkhabad

379. Detail from *Ersar*, wool-woven rug from Turkmenia, showing *gulli-giol* pattern on central field; natural dyers. Late 19th century. Turkmen SSR Museum of Fine Arts, Ashkhabad

380. *Tekkes*, wool-woven doorway hanging from Turkmenia; mixed dyers. Early 20th century. Turkmen SSR Museum of Fine Arts, Ashkhabad

381, 382. *Sary-chyrpy* women's dressing-gowns, worked in satin stitch with colour threads in *kendeh* silk; natural dyers; Tekkes work. Early 20th century. Turkmen SSR Museum of Fine Arts Ashkhabad

383. Wool-woven *Ak-baskur* tent bands from Karakalpakia. 19th century. Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

384. *Siumsiule*, silver decoration for woman's headdress adorned with carnelians; Ersar work. 1870s or 1880s. Turkmen SSR Museum of Fine Arts, Ashkhabad

385. *Sach-monjuk*, woman's hair decoration in chased silver with stamped and rolled-gold decoration, and adorned with carnelians; Yomud work. 1880s. Turkmen SSR Museum of Fine Arts, Ashkhabad

386. *Agme*, decoration for woman's headdress in gilt silver with stamped and engraved decoration, inlaid with carnelians; Tekkes work. Late 19th century. Turkmen SSR Museum of Fine Arts, Ashkhabad

387. *Khaikel*, silver pectoral decorated with stamped and engraved pattern and inlaid with carnelians; Tekkes work. 19th century. Turkmen SSR Museum of Fine Arts, Ashkhabad

388. *Tekemet*, Kazakh felt rug. Early 20th century. Kazakh SSR Museum of Arts, Alma-Ata

389. Kazakh *Ayak-kap* felt bag with appliqué decoration. Early 20th century. Kazakh SSR Museum of Arts, Alma-Ata

390. Kazakh *Syrmak* felt rug in the inlaid technique. Early 20th century. Kazakh SSR Museum of Arts, Alma-Ata

391. Detail from *Tushkiis*, velvet Kazakh wall hanging. embroidered in silk and corals with silver appliqué decorations. 19th century. Kazakh SSR Museum of Arts, Alma-Ata

392. *Shapan*, Kazakh dressing-gown embroidered in silk. 19th century. Kazakh SSR Museum of Arts, Alma-Ata

393. *Tosek-jakpysh*, Kazakh bedcover embroidered in gold and silver threads. Second half of the 19th century. Kazakh SSR Museum of Arts, Alma-Ata

394. *Tukti klem*, Kazakh woolen pile-knotted rug. 19th century. Kazakh SSR Museum of Arts, Alma-Ata

395. Kazakh wooden woman's saddle with gilt metal decorations and openwork carving. Second half of the 19th century. Kazakh SSR Museum of Arts, Alma-Ata

396. *Onirzhiek*, silver pectoral decoretion with stamped design and glass insets. 19th century. Kazakh SSR Museum of Arts, Alma-Ata

397. *Tekcheh*, Kirghiz felt hanging bag with appliqué decoration. 19th century. Kirghiz SSR Museum of Fine Arts, Frunze

398. Kazakh leather vessels showing imprinted pattern. Early 19th century. Kazakh SSR Museum of Arts, Alma-Ata

399. Front section of utensils box made of carved wood. Early 19th century. Kazakh SSR Museum of Arts, Alma-Ata

400. Woodcut panel of cupboard inlaid with bone. 19th century. Kazakh SSR Museum of Arts, Alma-Ata

401. Detail from *Alakiis*, Kirghiz felt rug with infelt pattern. 19th or early 20th century. Kirghiz SSR Museum of Fine Arts, Frunze

402. Detail from *Shirdak*, Kirghiz felt rug. 19th or early 20th century. Kirghiz SSR Museum of Fine Arts, Frunze

403. Detail from *Tushkiis*, Kirghiz wall hanging tamboured on black velvet. Early 20th century. Kirghiz SSR Museum of Fine Arts, Frunze

404. Kirghiz chamois dressing-gown with embroidered decoration. 19th century. Kirghiz SSR Museum of Fine Arts, Frunze

405. Kirghiz chamois dressing-gown with embroidered decoration. 19th century. Kirghiz SSR Museum of Fine Arts, Frunze

406. *Ayak-kap*, Kirghiz velvet bag for utensils decorated with embroidery. 19th century. Kirghiz Museum of Fine Arts, Frunze

407. Detail from *Tushkiis*, Kirghiz wall hanging tamboured on velvet. Early 20th century. Kirghiz SSR Museum of Fine Arts, Frunze

408. Silver Kirghiz hair decoration. Early 20th century. Kirghiz SSR Museum of Fine Arts, Frunze

409. Detail from *Kemer*, Kirghiz man's belt with silver decoration showing engraved pattern on leather. Early 20th century. Kirghiz Museum of Fine Arts, Frunze

410. Saddle-bow with silver openwork decoration, showing carved and stamped pattern, from Kirghizia. 1914. Kirghiz SSR Museum of Fine Arts, Frunze

On the dust-cover: F. Tolstoi. *People's Volunteer Corps in 1812*, relief medallion in wax on slate, from the series dedicated to the War of 1812. 1916. The Russian Museum, Leningrad

# УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ И АРХИТЕКТОРОВ


Абдуазиз-кулол из Гиждувана. 1793—1878. **392**
Абдулла-кулол (по прозвищу Джин). 1797—1872. **383**
Абдулло усто из селения Риштан. Первая половина XIX в. **371, 392**
Абдулхалик Маждум (Махдум). Рубеж XIX—XX вв. **396**
Аберда (Айбердов, Эберда) Николай Николаевич. Род. ок. 1800 (или 1807) — ум. ок. 1850. **154, 163**
д'Абри Венсан. Работал с 1821 по 1826. **240**
Авез Али из Мугани. XIX в. **361**
Авнатамов — см. Овнатанян
Агин Александр Алексеевич. 1817—1875. **102, 113, 114, 118, 188**
Адамович Богуслав Михал. 1870—1944 (?). **424**
Айвазовский (Гайвазовский) Иван Константинович. 1817—1900. **102**
Акимов Иван Акимович. 1754—1814. **68**
Акуловы — династия мастеров, работавших в конце XVIII — первой половине XIX в. **153**
Александров Иван Петрович. Род. 1781 (или 1780) — ум. 1818 (или 1822). **153**
Алексеев (Сыромянский, Сыромятников) Николай Михайлович. 1813—1880. **71, 78**
Алексеев Федор Яковлевич. Род. между 1753—1755 — ум. 1824. **78, 176, 179, 204, 210, 424**
Алферов Николай Федорович. Род. 1780-е гг.— ум. 1840-е гг. **210**
Амбаров (Анбаров) Яков. 1810-е гг.— 1871. **153**
Амвросимов Михаил Андреевич. 1776—? **175**
Андриолли Миколас Эльвиро (Михаил Францевич). 1837—1893. **249**
Андриолли Франческо (Пранас, Франц). Работал 1812—1861. **254**
Анисимов Артемий Анисимович. 1783—1823. **50**
Антонов Михаил Иванович. Первая половина — середина XIX в. **192**
Арндт Вильгельм. Середина XVIII — начало XIX в. **295**
Асатиани Арчил. Вторая половина XIX в. **354**
Асатиани Теофил. Вторая половина XIX в. **354**
Асмандиарова С. Конец XIX — начало XX в. **155**
Ахвледиани М. Первая половина XIX в. **354**
Ахмад Дониш — см. Дониш
Ашрафи. Первая половина XIX в. **361**

Баженов Василий Иванович. Род. 1732 (или 1737 или 1738) — ум. 1799. **16, 40**
Бай-Бобо-Чиннисоз из Коканда. Ум. 1876. **392**
Бальмен (де Бальмен) Яков Петрович. 1813—1845. **189, 210**
Бальчяускас Габриэлюс. Работал 1817—1820. **262, 424**
Бантельманн Иоганн Фридрих Людвиг. Род. 1769 (или 1774) — ум. 1833 (или 1842). **303**
Баранов Василий Венедиктович. 1792—1836. **120**
Баранов Павел Венедиктович. 1799—1833. **120**
Баранофф Николай фон. 1808—1863. **312**
Баранюк Петр. Первая половина XIX в. **214**
Баркган (Берган, Беркан, Бергхан) Иоганн Христиан Якоб. 1709 — ? **153**
Бартельс (Бартель) Артурас (Артур). 1818—1885. **249, 251**
Басин Петр Васильевич. 1793—1877. **42, 94**
Бауман (Бауманис) Иоганн Генрих (Ян, Иоганн Иоакимович). 1753—1832. **293, 294**
Бауман Карл. 1835—1905. **300**
Бахматавичюс (Бахматович) Казимерас (Казимир). 1808—1837. **236, 247, 248, 280, 283**
Бахматович — см. Бахматавичюс
Бахматюк (Бахметюк, Бахмицкий, Бахминский) Олекса (Александр Петрович). 1820—1882. **211, 214**
Баччарелли Марчелло. 1731—1818. **235**
Башилов Михаил Сергеевич. 1821—1870. **210**
Беггров Иван Петрович (Иоганн Фридрих). 1793—1877. **84**
Беггров Карл Петрович (Карл Иоахим). 1799—1875. **84, 212**
Безперчий (Бесперчий) Дмитрий Иванович. 1825—1913. **102, 191, 192**
Бек Самуэль Якоб. 1715—1778. **294**
Беллотто (Каналетто) Бернардо. 1720—1780. **296**
Белькявичюс Антанас. Род. 1770 (или 1787) — ум. 1840. **235**
Белявский (Билавский) Евстахий (Остап). Род. ок. 1740 — ум. 1804. **208**
Беляев Федор Алексеевич. Род. ок. 1804 (?) — ум. 1864. **188**
Беретти Викентий Иванович. 1781—1842. **170, 174**
Берлиц Иоганн Георг. Ум. ок. 1840. **286, 287**
Бернардацци. Первая половина XIX в. **341**
Бернардский (Бернадский) Евстафий Ефимович. 1819—1889. **113, 118**
Бертынь (Бертинг) Отто Семенович. 1817—1885. **296, 299, 300, 424**
Бестужев Николай Александрович. 1791—1855. **99, 153**
Бичкаускас Тадас. 1797—1857 (?). **247**
Бланк Антони Ян. 1785—1844. **208**
Бланк Карл Иванович. Род. 1728 — ум. 1793 (или 1795 или 1799). **178**
Бобков Василий. Первая половина XIX в. **124**
Бове Осип (Иосиф) Иванович. 1784—1834. **30, 34, 36, 43, 59, 126**
Богушис М. Первая половина XIX в. **262**
Боден Иван Федорович. 1790—1855. **182**
Борисов Петр Иванович. 1800—1854. **153**
Боричевскис (Боричевский) Клеменсас (Климентий Мартынович). Род. 1828. **253**
Боровиковский Владимир Лукич. 1757—1825. **71, 84, 181, 183**
Боровский Каспар (Гаспар). 1785—1854. **266**
Борткявичюс (Борткевич) Лауринас (Лаврентий). Известен с 1770. Ум. 1823. **230**
Боссе Эрнст Готгильф. 1785—1862. **293**
Боуман И. Первая половина XIX в. **124, 128**
Боффо Франц Карлович. Работал 1820—1861. **170, 173**
Бояршиновы — династия мастеров, работавших в конце XVIII — первой половине XIX в. Известны: Василий Петрович. Род. ок. 1790 — ум. ? Егор Андреевич. 1817—1854; Иван Петрович. 1804—1848. **153**
Браун А. Первая половина XIX в. **212**
Браун Иосиф Карлович. Ум. 1868. **119, 120**
Бредов Альберт. 1828—1899. **120**
Брейткрейц Христиан Фридрих. 1791 (или ок. 1780) — 1820. **287, 288, 289**
Бренна Викентий (Винченцо) Францевич. Род. 1745 — ум. 1820 (или 1819). **27, 124**
Бреслауэр Христиан. 1802—1882. **244**
Бротце (Броце) Иоганн Христофор. 1742—1823. **299, 425**
Бруни Федор Антонович. 1799—1875. **42, 94, 95, 97, 108, 242**
Брушкевич Игнатий. 1770—1837. **240**
Брюллов (до 1822 — Брюлло) Александр Павлович. 1798—1877. **27, 99, 143**
Брюллов (до 1822 — Брюлло) Карл Павлович. 1799—1852. **42, 61, 70, 91, 92, 94, 95, 97—99, 100—105, 113, 114, 117, 154, 192, 193, 200, 202, 208, 242, 280, 352, 353**
Бугаевский-Благодарный (Богаевский) Иван Семенович (Васильевич). 1773—1859. **183, 185, 196**
Будевиц Юрис. Известен с 1859. Ум. 1869. **424**
Буддеус (Будеус) Карл Фридрих Христиан. 1775—1864. **311, 312**
Будковский Густав Яковлевич (Густав Даниэль). 1813—1884. **102**
Бушуевы — династия мастеров, работавших в конце XVIII — первой половине XIX в. Известны: Александр Иванович (сын Ивана). 1823 — ?. Ефим. 1807—1827; Иван Николаевич (по прозвищу Ивашка Крылатко). 1800—1834. **153**
Буяльский Наполеон Николаевич. Середина XIX в. **188, 212**
Бычковский Тит Васильевич. Род. ок. 1790 (или 1799) — ум. 1843 (или 1844). **266, 279, 424**
Бэр Карл Иоганн. 1801—1869. **293**
Бюйк Томас. 1753—1828. **251**

Валинавичюс Андрюс Павило. 1788—1858. **239**
Вальтер Карл Зигмунд. 1783—1866. **310, 312**
Вальтер (Вальтер-Кураy) Янис Теодорович (Иван Федорович, Иоганн) 1869—1932. **424**
Ванькович (Ванькавичюс) Валентин Михайлович (Валентий Мельхиорович). 1799—1842. **237, 240—242, 247, 266, 270, 271, 273, 274**
Вапперс Густав Эгидиус Карел. 1803—1874. **296**
Варнек (Варник) Александр Григорьевич. 1782—1843. **71, 72, 76, 78**
Васько Гавриил Андреевич. 1820—1883. **186**
Веденецкий (Веденцов) Павел Петрович. 1766—1847. **154**
Вейс (Вейсс) Давид. 1775—1846. **246**

Вейс (Вейсс) Исидор. Род. 1774 — ум. 1821 (или 1820). **227, 246, 247**
Вейт Карл Людвигович. Род. 1799. Известен по 1822. **240**
Великородов Виктор. Работал 1825—1829. **240**
Великородов Григорий. Род. 1722. Работал до 1827. **240**
Великородов Мефодий. Работал 1827—1829. **240**
Вендзилович Иван. Ум. ок. 1886. **212**
Венер Болесловас. Работал с 1856. Ум. 1861. **257**
Венер Даниэлюс. 1797—1840. **257**
Венер Иоганн Яков Самуил. 1761—1823. **257**
Венецианов Алексей Гаврилович. 1780—1847. **71, 72, 74, 78, 82, 84, 86—92, 96, 104, 114, 193, 198, 199, 200, 275, 423**
Вершинин Александр. Первая половина XIX в. **138**
Верещагин Василий Васильевич. 1842—1904. **360, 361**
Виги (Виге) Антон (Антони) Карлович. 1764—1845. **123, 124**
Вильчинскас Юозас. Первая половина XIX в. **249**
Витали Иван Петрович. 1794—1855. **30, 34, 38, 39, 41—44, 59, 61, 62, 65**
Витберг Александр Лаврентьевич. 1787—1885. **153**
Вишняков Александр (Иванович ?). Вторая половина XVIII в. **74**
Волосков Алексей Яковлевич. 1823—1882. **188, 192, 193**
Воробьев Максим Никифорович. 1787—1855. **104, 105, 192, 193, 196**
Воробьев Сократ Максимович. 1817—1888. **244**
Воронин Лука Алексеевич. 1765 — ? **153**
Воронихин Андрей Никифорович. Род. 1759 (или 1760 ?) — ум. 1814. **6, 17—19, 50, 124, 126, 130, 135, 136, 138, 143, 153, 292**
Воротилов Степан Андреевич. Ум. 1793. **39**
Воротиловы — династия мастеров, работавших в конце XVIII — первой половине XIX в. **153**

Гаврилов Гавриил Васильевич. 1799 — ? **231**
Гагарин Григорий Григорьевич. 1810—1893. **99, 104, 113, 342, 360, 363**
Гаген Доминик Эрнестович. 1810-е гг.— 1876. **188**
Гадзевич (Хадзевич, Гадзиевич) Рафал (Рафаил Мартынович). Род. 1803 — ум. 1886 (или 1866). **208, 209**
Галактионов Степан Филиппович. 1779—1854. **84, 154**
Гальберг Самуил Иванович. 1787—1839. **48, 52—54, 61, 64**
Гамбс Генрих. 1765—1831. **128, 143**
Гапон. Первая половина XIX в. **179**
Ге Николай Николаевич. 1831—1894. **188**
Гейслер Христиан Готфрид Генрих. 1770—1844. **153**
Гейст Георг Фридрих Вильгельм. 1782—1846. **305**
Гелхард — см. Гельхаар
Гельхаар (Гелхар, Гелхард) Теодор Карл. 1805—1871. **299, 311—313**
Георги Иван Иванович (Иоганн Готлиб). 1729—1802. **153**
Георгий. Конец XVIII — начало XIX в. **341**
Гессе Иоганн Томаш. Известен с 1804. Ум. 1827. **240**
Гесте Василий (Вильямс) Иванович. 1761—1832. **36, 39, 174**
Гиберти Лоренцо. Род. ок. 1381 — ум. 1455. **154**
Гижуашвили Л. Середина XIX в. **354**
Гиппиус (Хиппиус) Густав Адольф. 1792—1856. **308, 311**
Глинка Василий Алексеевич. 1790—1831. **52**
Гловацкий Антоний (Антон). Род. ок. 1750 — ум. 1811. **273, 424**
Гловацкий И.— см. Гловацкис Ю.
Гловацкис (Гловацкий) Юозас (Иосиф Антонович, Юзеф Гиларий). 1789—1858. **240, 247, 273**
Гонзага Паоло (Гонзаго Павел Петрович). 1794—1877. **119**
Гонзага Пьетро ди Готтардо (Гонзаго Петр Федорович). 1751—1831. **118—121**
Гонсалес Хосе. Род. 1798. Работал по 1833. **240**
Горбунов Кирилл Антонович. Род. 1822 (или 1815) — ум. 1893. **100**
Горецкий Ф — см. Горецкис Т.
Горецкис (Горецкий) Тадас (Фаддей Антонович). Род. 1825 — ум. 1868 (или 1869). **102, 242, 280, 424**
Горнунг Иосиф. 1792—1870. **202**
Готфрид Иоганн Даниэль. 1768—1831. **287—290, 292**
Грасс Карл Готхард. 1767—1814. **292, 294**
Греготович Кароль (Карл Казимирович). Род. 1801. Работал по 1846. **231**
Григорьев Афанасий Григорьевич. 1782—1868. **30, 34, 36, 38, 39, 44, 126, 142**
Гро Антуан. 1771—1835. **237**
Гроте. Известен 1840-е — 1850-е гг. **188**
Гроттгер Артур. 1837—1867. **209**
Грубер Габриэль (Гавриил). Род. 1740 (или 1738 или 1753) — ум. 1805. **265**
Груздынь (Груздыньш) Артемий Михайлович. 1825—1891. **424**
Груне Иоганн Самуэль Бенедикт. 1782—1848. **295, 296**
Грюнвальд Фердинанд. 1802—1849. **279**
Гульд Вильям. В России с 1776. **179**
Гуцявичюс — см. Стуока-Гуцявичюс
Гущина Мария Владимировна. Конец XIX — начало XX в. **155**

Давид Жак Луи. 1748—1825. **234, 235**
Дамелис (Дамель) Йонас Кристофорас (Ян, Иоганн, Иван). 1780—1840. **234—236, 247, 275—279, 424**
Даугулль (Даугель) Август Янович. 1830—1899. **314**
Дейкман Иозеф Лауренсий. 1811—1888. **296**
Демут-Малиновский Василий Иванович. 1779—1846. **16, 18—21, 26, 45, 50, 52, 55, 122, 124, 309**
Денисов Александр Гаврилович. 1811—1834. **89**
Дёринг Юлиус. 1818—1898. **424**
Джамалитдин-чусти из Чуста. 1805—1875. **392**
Дзадзамидзе Вахтанг (Ваху) Гочаевич. Конец XVIII — начало XIX в. **353**
Дзадзамидзе Константин Исмаилович. 1840 — ? **354**
Диков Моисей. Первая половина XIX в. **196**
Дмахаускас (Дмоховский) Винцас (Викентий Игнатьевич). Род 1807 (или 1805) — ум. 1862. **239, 240, 247, 277, 280, 281**
Дмахаускас (Дмохаускас, Дмоховский) Генрикас Миколо (псевдоним Генри де Саундерс). 1810—1863. **253, 254**
Дмоховский В.— см. Дмохаускас В.
Дмитриев Николай. Середина XVIII в. **153**
Долинский Лука. Род. 1745 (или 1750) — ум. 1824. **181, 208**
Дониш Ахмад Махдум ибн Насир (по прозвищу Калла — голова). Род. 1826 (или 1827) — ум. 1897. **395, 396**
Дрейер. Первая половина XIX в. **143**
Дрёллинг Михаэль Мартин. 1786—1851. **244**
Дрождин (Дрожжин, Дрозжин) Петр Семенович. Род. 1745 (или 1749) — ум. 1805. **74**
Дуайен (Дойен, Доен) Габриэль Франсуа. 1726—1806. **72**
Дубровский Павел Андреевич. 1782 — ? **170, 179, 183**

Егоров Алексей Егорович. 1776—1851. **68, 70, 154, 163, 188, 249**
Егоров Петр Егорович. Род. 1728 (или 1731) — ум. 1789. **154**
Еламанов Серами. Середина XIX в. **384**
Ельский — см. Ельскис
Ельскис (Ельский) Казимерас Каролисо 1782—1867. **227, 228, 232, 233, 249, 252—254, 257, 265, 284, 424**
Ельскис Каролис. Известен с 1779. Ум. 1825. **251**
Ётейка — см. Йотейка

Жаметас (Жамета Жемайтис, Жаметт) Альбертас (Альберт Данилович). Род. 1821 (или 1820) — ум. 1875 (или 1876 или 1877). **244, 249**
Жемчужников Лев Михайлович. 1828—1912. **188, 191, 192**
Жилли Фридрих. 1772—1800. **304**
Жилярди (Джилярди) Дементий (Доменико) Иванович. 1788—1845. **30, 32, 36, 38, 123, 126**
Жукаускас Генрикас. 1810—1840. **248**

Заборовский Михаил Сидорович. Конец XVIII — начало XIX в. **214**
Завадскис Пранцишкус. Работал 1843—1847. **249**
Зайцев Иван Кондратьевич. 1805—1890. **190—192**
Залеман Роберт Иоганн. 1813—1874. **66, 312**
Залесский Бронеслав. Род. 1819 (или 1820) — ум. 1880. **200, 207**
Залеский Марцын. 1796—1877. **244, 249**
Залескис Антанас. 1824—1885. **249, 251**
Замараев Гавриил Тихонович. 1758—1823. **122**
Заремба И. Конец XVIII — начало XIX в. **179**
Зарянко Сергей Константинович. Род. 1818 — ум. 1870 (или 1871). **91, 92, 276, 277**
Зауервейд Александр Готлиб Иванович. 1783—1844. **114, 293**
Захаров Андреян (Андриан) Дмитриевич. 1761—1811. **6, 16, 19, 21—24, 35, 36, 40, 170, 176**
Захаров Петр Захарович. 1816—1846. **152, 154**
Зебоде Карл (Карлис). 1830 — ? **300**
Зеленцов Капитон Алексеевич. 1790—1845. **88**
Зенкявичюс Йонас. Род. 1825 (или 1832) — ум. 1888 (или 1897). **242**
Зенф Карл Август. Род. 1770 — ум. 1836 (или 1838). **299, 300, 304, 313, 314**

Знаменский Михаил Степанович (псевдоним Старожил). 1833—1892. **153**
Золотуха Петр. Первая половина XIX в. **196**

Иванов Александр Андреевич. 1806—1858. **12, 70, 94, 105—113, 117, 154, 198, 423**
Иванов Андрей Иванович. Род. ок. 1776 — ум. 1848. **68, 69, 105, 183, 185, 188, 198, 423**
Иванов Антон Андреевич. 1815—1848. **64**
Иванов Иван Алексеевич. 1779—1848. **82, 126, 138**
Иванов Иван Николаевич. 1796 — ? **119, 120**
Иванов Михаил Матвеевич. 1748—1823. **78**
Ивашовы — династия мастеров, работавшие в конце XVIII — первой половине XIX в. **153**
Илакявичюс Наполеонас. 1811—1861. **239, 244, 248**
Исаков Павел Александрович. 1823—1881. **120**
Йотейка (Ётеика) Поликарпас (Поликарп). Род. 1796 (или 1803). Известен до 1836. **239, 245, 274**

Казаков Матвей Федорович. 1738—1812. **16, 30, 32, 40, 126**
Казлаускас Юозапас. Ум. 1863. **254**
Калли Богдан Готлиб Фридрих. 1824 — ? **314**
Калмык Федор Иванович. Род. 1764 (или 1765 или 1770) — ум. 1824 (или 1821). **153, 154, 163**
Камерон Чарльз. 1730-е гг.— 1812. **48, 50**
Камуччини Винченцо. 1771—1844. **237**
Канова Антонио. 1757—1822. **292**
Каноппи Антонио. 1774—1832. **119, 122**
Карловиц Давид. Принят в цех в 1835. **300**
Карчевский Юлиан. 1806—1833. **279, 280**
Каспшыцкий Винцентий. 1802—1849. **240**
Кваренги (Гваренги, Куаренги) Джакомо. 1744—1817. **16, 30, 118, 153, 174, 178, 287**
Квезерелли. Первая половина XIX в. **354**
Кедия Толика. Рубеж XVIII—XIX вв. **353**
Кипренский Орест Адамович. 1782—1836. **61, 71—80, 88, 97, 99, 271, 274, 423**
Кислингас (Кислинг) Теофилюс (Теофил, Богумил Ян, Готтлиб) Род. 1791 (или 1790) — ум. 1846. **236, 247, 249**
Клара Август Филипп. 1790—1850 (?). **313**
Кларк М. Первая половина XIX в. **268, 271**
Клер Карл Генрихович. Вторая половина XVIII — первая половина XIX в. **39**
Клодт (Клодт фон Юргенсбург) Петр Карлович. 1805—1867. **42, 58, 64, 66—68, 100, 280**
Клоков Иоганн Генрих. 1774—1823. **297**
Клюкаускас Антанас. 1801—1860. **248**
Клюндер Александр Юлиус. 1802—1874. **313**
Кнакфус Мартин. Род. 1740 (или 1742) — ум. 1803 (или 1821 или 1794). **230, 251, 256**
Кодыр усто — см. Шамси Кодыр
Коковин Василий Остафьевич. 1760—1818. **153**
Коковин Яков Васильевич. Род. 1784 — ум. после 1835. **153**
Колокольников-Воронин Яков Михайлович. Род. 1782 — ум. после 1844. **89**
Кондратавичюс (Кондратович). Даниэлюс. 1765—1844. **235**
Кондратович — см. Кондратавичюс
Кондратьев Алексей Ефимович. Род. 1784 (или 1785) — ум. 1864. **119**
Коринфский (Варенцов) Михаил Петрович. 1788—1851. **154**
Корнеев Емельян Михайлович. 1780—1839. **153**
Корсалин Кондрат Ильич. 1809—1871. **276, 277**
Корсини Доменико. 1774—1814. **119**
Коссак Юлиуш Фортунат. 1824—1899. **209**
Кошак Петр Григорьевич. 1864—1940. **211**
Кошаров Павел Михайлович. 1824—1902. **153**
Крамской Иван Николаевич. 1837—1887. **111**
Кранхальс-старший Иоганн Адольф Зигфрид. Ум. 1845. **305**
Кранхальс-младший Каспар Адам. 1777—1830. **305**
Красаускас Каэтонас. Род. 1782. Известен до 1808. **262, 424**
Красуцкий (Шмайдель) Гавриил. 1837—1885. **181**
Краузе Иоганн Вильгельм. 1757—1828. **304, 305**
Краузе Фридрих. 1785—1831. **298**
Крауклинг Карл Константин. 1792—1873. **300**
Крашевский Юзеф Игнацы. 1812—1887. **240**
Крендовский Евграф Федорович. Род. 1810 — ум. после 1853. **89, 92, 198—200**
Крестлинг Иоганн Готтлиб Фридрих. Работал 1824—1840-е гг. **298**
Крик Иоганн Петер. Ум. ок. 1840. **288, 289**
Крылов Никифор Степанович. 1802—1831. **89, 94**
Крюгер Вольдемар Фридрих (Фридрих Францевич). Род. 1808 (или 1807) — ум. 1894 (или 1893). **314**
Кукевич — см. Кукявичюс.
Кукявичюс (Кукевич) Константас (Константин Фадеевич). Род. 1810 — ум. 1840 (или 1842). **248—250, 280, 424**
Кулеша Миколас (Михаил). Род. 1800 (или 1795) — ум. 1836. **249, 281—283, 424**
Кунавин Александр Михайлович. 1780 — ? **182, 204, 209, 210, 212, 424**
Кухаревский Алексей. 1804—1841. **196**
Кушлянский Гавриил. Работал в 1800-е гг. **184**
Кюгельген Вильгельм Георг Александр фон. 1806—1867. **312**
Кюгельген Герхард Франц фон. 1772—1820. **293, 311**
Кюгельген Карл Фердинанд фон. Род. 1772 — ум. 1835 (или 1832 или 1831). **293, 309—311**
Кюгельген Константин фон. 1810—1880. **311**
Кюи Наполеон Антуанович. Работал 1837—1862. **242**
Кютнер (Китнер) Самуэль Готтлиб. 1747—1828. **297**

Ланге Антон. 1779—1844. **209, 212**
Ланге Иоганн Николаус Фридрих. 1756—1819. **305**
Лангер Валериан Платонович. Известен 1820—1842. **188**
Лансере Евгений Александрович. 1848—1886. **68**
Лапченко Григорий Игнатьевич. 1801—1876. **196—198, 424**
Лауфер Иосиф. 1812—1846. **212**
Лебеда М. Первая половина XIX в. **240**
Лебедев Михаил Иванович. 1811—1837. **104, 193**
Лебрэн Андре. 1737—1811. **227, 251, 252**
Левицкий Дмитрий Григорьевич. 1735—1822. **74, 183, 423**
Левицкий Петр. Первая половина XIX в. **184**
Лелевель Иоахим. 1786—1861. **240, 265**
Ленси (Ленци) Яков (Якуб) Филипп. 1775—1831. **240**
Леонардо да Винчи. 1452—1519. **106**
Летье Гильом. 1760—1832. **237**
Ливенец Яков. Первая половина XIX в. **181**
Лизандер Юстин. Известен 1805—1841. **240**
Липин Илья. Работал 1830-е — 1840-е гг. **196**
Логановский Александр Васильевич. 1810—1855. **42, 58, 59**
Локке — см. Локуэс
Локуэс. Первая половина XIX в. **119**
Локуэс (Локке) Антон Иванович (Яков, Антон Иоанович). Род. 1773 (или 1770). Работал в первой половине XIX в. **182, 240**
Ломтев Николай Алексеевич. 1816—1858. **94, 97**
Лоррен Клод Желле. 1600—1682. **280**
Лосенко Антон Павлович. 1737—1773. **68**
Лукашевич Юзефат Игнаций. 1783—1850. **240**
Лукашевичюс Тадас (Фаддей). 1803—1842. **274**
Лукини Иван Францевич. 1784—1853. **287, 289**
Лучинский Иван. 1816—1855. **208, 209**
Людеритц Густав. 1804 — ? **271**

Маерановский Владислав Константы. 1815—1864. **244**
Майдель Фридрих Людвиг фон. 1795—1846. **312, 314, 316, 317**
Майков Николай Аполлонович. 1794—1873. **61**
Майсурадзе Григорий (Георгий) Иванович. 1817—1885. **102, 352, 353**
Макаров Иван Козьмич. 1822—1897. **154**
Макаров Козьма Александрович. 1778—1862. **154**
Максуд усто. Рубеж XIX—XX вв. **374**
Максютин Петр Сергеевич. 1791—1856. **40, 423**
Маляренко (Моляренко) Дмитро Петрович. 1824—1860. **196**
Мамулашвили Давид. Середина XIX в. **354**
Мамулашвили Михаил. Середина XIX в. **354**
Мариам царица. 1769—1850. **356**
Марков Алексей Тарасович. 1802—1878. **242**
Мартос Иван Петрович. Род. 1752 (или 1754) — ум. 1835. **9, 18, 19, 44—46, 48, 50, 52—54, 56, 57, 59, 122, 173, 175, 290, 309**
Мартынов Андрей Ефимович. 1768—1826. **84, 105, 153**
Маршевскис Юозапас. 1825—1883. **244**
Марыгин Т. Е. Первая половина XIX в. **143**
Масаид ходжа наккош. Род. ок. 1780 — ум. 1860. **393**
Матес Яков Николаевич. Род. ок. 1781 — ум. в первой четверти XIX в. **182**
Машковский Ян. 1793—1865. **209**
Медичи Барнаба. 1778—1859. **124**
Меленский Андрей Иванович. 1766—1833. **170, 174, 176**

Меллер Иван. Конец XVIII в. **173**
Мельников Авраам (Абрам) Иванович. 1784—1854. **170, 173, 175, 303**
Метлин Николай Иванович. Род. 1770 — ум. после 1820. **39**
Метцель Людвиг де. 1764—1848. **179**
Меунаргия Пепу. Ум. 1851. **353, 354, 367**
Микеланджело Буонарроти. 1475—1564. **154**
Миклер Дионисий. Род. 1767 — ум. в начале XIX в. **179**
Минкельде Карл Якоб Рейнгольд (Рейнхольд). 1790—1858. **298, 299**
Мирмансур усто. Рубеж XIX—XX вв. **374**
Миропольский Леонтий Семенович. Род. 1759 (или 1749) — ум. 1819 (?) **196**
Михайлов 2-й Андрей Алексеевич. Род. 1773 (или 1771) — ум. 1849. **39**
Михельсон М. Первая половина XIX в. **314**
Мокрицкий Аполлон Николаевич. Род. 1810 — ум. 1870 (или 1871). **189, 198—201**
Монферран Огюст Рикар (Август Августович). 1786—1858. **28, 42, 53**
Мосципанов Максим Клементьевич. Вторая половина XVIII в. **178**
Мошков (Машков) Илларион Васильевич. 1778—1845. **424**
Мошков (Машков) Владимир Иванович. 1792—1839. **360, 363**
Мусыревич. Первая половина XIX в. **282**
Мухаммед. Начало XIX в. **395**
Мухаммед Нияз ибн Абд-ал Джабар. XIX в. **383**
Мухаммед Рза Иравани. Первая половина XIX в. **361**
Мыльников Николай Д. Род. 1797 — ум. в середине XIX в. **78, 79**
Мюллер Якоб Иоганн. 1765—1830. **293**
Мюэ Генрих Август Теодор. 1794—1845. **298**
Мягков Михаил Иванович. 1799—1852. **153**

Надеждин Афанасий Дмитриевич. 1799—1879. **154**
Налимов Гавриил Фирсович. 1807—1867. **153**
Налимов Фирс Юдинович. Вторая половина XVIII в. **153**
Натаван Хуршудбану Мехтикулихан кызы (по прозвищу Хан кызы). 1832—1897. **365**
Неверавичюс Мечисловас Владисловас (в эмиграции Ян Алоис Тысевич). 1814—1891. **239, 244**
Нейкен Юрис. 1826—1868. **300**
Нейс (Неус) Паридон Яков. Работал 1797—1829. **311**
Нерсесян Степанос Акопович. 1816—1884. **332, 333, 425**
Нефф Карл Тимолеон (Тимофей Андреевич) фон. Род. 1805 (или 1804) — ум. 1876. **311**
Никонов Василий. Работал 1821—1823. **240**
Норблин (Норблен) де ля Гурден Жан Пьер. 1745—1830. **235**
Нур Мухаммед ибн Каляндара. XIX в. **383**

Овнатанян Агафон Мкртумович (Авнатамов). 1815—1893. **332**
Овнатанян Акоп Мкртумович (Яков Авнатамов). Род. 1806 (или 1808 или 1809) — ум. 1881 (или 1880). **102, 326—332, 350, 352**
Овнатанян (Авнатамов) Мкртум Овнатанович. Род. 1765 (или 1779) — ум. 1845 (или 1842 или 1846). **326**
Озембловскис (Озембловский) Юозас (Юзефас). 1804—1878. **248**
Олешкевич — см. Олешкявичюс
Олешкявичюс (Олешкевич) Юозас (Иосиф Иванович). 1777—1830. **234, 235, 242, 272—274, 283**
Олешиньский Антоний. Род. 1794 — ум. 1879 (или 1867). **249**
Орда Наполеон. 1806—1887. **280, 282, 424**
Орлов Пимен Никитич. 1812—1863. **198**
Орловский Александр Осипович. 1777—1832. **71, 72, 84, 86, 114, 247, 249, 271, 274, 280, 283**
Орловский (Смирнов) Борис Иванович. Род. 1792 (или 1793 или 1794) — ум. 1837. **28, 35, 45, 52, 60, 64**
Островскис Йонас. Известен с 1857. Ум. 1885. **253**

Павлов Капитон Степанович. Род. 1792 — ум. 1852 (или 1846). **188, 189, 191, 200, 424**
Палладио (ди Пьетро Монаро) Андреа. 1508—1580. **342**
Пампалони Луиджи. 1791—1847. **254**
Паньков (Панков) Петр Яковлевич. Род. 1770 — ум. 1842 (или 1843). **38, 46**
Паулавичюс Эдуардас. 1825—1909. **242, 244**
Пенчарский Феликс. 1804—1862. **244**
Перезолов Калистрат. Последняя четверть XVIII — начало XIX в. **154**
Перезолов Терентий Калистратович. Род. 1789 — ум. в начале XIX в. **154**
Перльс Герман фон. Работал 1823—1826. **240**
Перльс Даниэль фон. Работал 1825—1826. **240**
Перов Василий Григорьевич. Род. 1833 (или 1834) — ум. 1882. **71**
Петров Василий Петрович. Род. 1770 — ум. 1811 (или 1810). **153**
Пецольд Август Георг Вильгельм фон. Род. 1795 (или 1794) — ум. 1859 (или 1854). **313, 315**
Пешка (Пэшка) Юзеф (Иосиф). Род. 1767 (или 1769) — ум. 1836 (или 1831). **235, 237, 240, 272, 273**
Пигалль Жан Батист. 1714—1785. **251**
Пик. А. К. Начало XIX в. **128**
Пильгер Александр Георгиевич. Род. 1803. Работал в первой четверти XIX в. **240**
Пименов-младший Николай Степанович. 1812—1864. **58, 66**
Пименов-старший Степан Степанович. 1784—1833. **18, 20, 21, 26, 42, 45, 50, 52, 54, 122, 124, 126, 129, 133, 136**
Плахов Лавр Кузьмич. 1810—1881. **89**
Подгорский-Околов Адам. Известен 1798—1825. **256**
Подключников Николай Иванович. 1813—1877. **89**
Подолиньский (Подолинскис) Михал (Миколас, Михаил Доминиканович). 1783—1856. **246, 247**
Подчашинский — см. Подчашинскис
Подчашинскис (Подчашинский) Каролис (Карл Иванович). 1790—1860. **227, 231—233, 257, 271, 424**
Пономаревы — династия мастеров, работавших в конце XVIII—XIX в. Известны: Павел. Конец XVIII—XIX в.; Федор Павлович. 1822—1884. **153**
Пономаренко. Первая половина XIX в. **196**
Постемповскис (Постемпский) Роман. 1808—1878. **240**
Пракситель. Род. ок. 390 до н. э.— ум. ок. 330 до н. э. **154**
Прокофьев Иван Прокофьевич. 1758—1828. **18, 19**
Пульман. Работал 1815—1822. **254**
Пуссен Никола. 1594—1665. **70, 72**
Пусье Джозеф (Иосиф). 1781—1821. **231**
Пчицкис Маурицюс. Род. 1770. Работал по 1844. **247**
Пшибыльскис (Пшибыльский) Мотеюс. 1794—1867. **248**

Раев Василий Егорович. Род. 1808 (или 1807) — ум. 1871 (или 1870). **71, 154**
Раевский В. Первая половина XIX в. **180**
Разгильдеев. Первая половина XIX в. **154**
Рамазанов Николай Александрович. 1814—1867. **64, 66**
Растрелли Франческо Бартоломео (Варфоломей Варфоломеевич). 1700—1771. **24, 154**
Раух Кристиан Даниэль. 1777—1857. **291**
Рафалавичюс Каролис. 1831—1861. **242**
Рафаэль (Рафаэлло Санти или Санцио). 1483—1520. **68, 234, 242, 247, 296**
Рачинскис Каролис. 1802—1889. **239, 244, 248, 252**
Рачков Николай Ефимович. 1825—1895. **71**
Рейсдаль Якоб ван. Род. 1628 (или 1629) — ум. 1682. **279**
Рембрандт Харменс ван Рейн. 1606—1669. **72, 207, 208, 235, 237**
Рёмерис Альфредас. 1832—1897. **240**
Рёмерис Эдвардас Матас. 1848—1900. **239, 242**
Репнин-Фомин Флор Филиппович (Федотович?). Род. 1778 (или 1779) — ум. 1857 (или 1839). **182, 184, 423**
Рикман Теодор Генрих. 1810—1848. **298**
Ринальди Антонио. Род. ок. 1710 — ум. 1794. **143, 154**
Рипинскис (Рыпинский) Каролис (Карл). Род. 1809 (или 1807 или 1808) — ум. 1892. **239, 242, 246, 248, 274, 276**
Розе Янис Станислав. 1823—1897. **424**
Рокотов Федор Степанович. 1735 (?) — 1808. **74**
Рокштуль Алоизий Густав фон (Густав Эрнестович, Петрович). 1798—1877. **140**
Роллер Андрей Адамович. 1805—1891. **119, 122**
Росси Карл Иванович. 1775—1849. **6, 24, 26—33, 35, 38, 39, 50, 119, 124, 126, 131, 153, 287, 303**
Рот Христофор. Работал с 1761. Ум. 1798. **153**
Рубенс Питер Пауль. 1577—1640. **296**
Рулев Василий Александрович. Первая половина XIX в. **170**
Руска Луиджи. 1758—1822. **36, 39, 300, 302, 303**
Рустем (Рустемас) Йонас (Ян, Иоганн). Род. 1761 (или 1762) — ум. 1835. **200, 228, 235—240, 242, 244, 246—249, 265, 271, 273, 274, 277, 279, 280, 283, 424**
Русяцкас (Русецкий) Болесловас. 1824—1913. **242**
Русяцкас (Русецкий) Канутас. 1800—1860. **237, 239, 242—244, 247, 249**
Рыпинский — см. Рипинскис.

Садовников Василий Семенович. 1800—1879. **244, 249**
Сажин Михаил Макарович. Род. 1818 — ум. 1887 (или 1885). **188, 195, 196, 198, 204, 206, 212**

Саид Мухаммад усто. Середина XIX в. **393**
Сапорски Ф. фон. Начало XIX в. **310**
Саундерс Иосиф (Джозеф). 1773—1845. **227, 246, 247, 249, 424**
Свебах Жак Франсуа Иосиф. Род. 1769 (или 1796) — ум. 1823. **126, 132**
Серков Федор Андреевич. Род. 1810 — ум. после 1852. **119, 120**
Скотти Джованни Батиста (Иван Карлович). Род. 1776 (или 1777) — ум. 1830. **123, 124**
Скотти Доменико (Дементий Карлович). 1780—1825. **119**
Скудиери Джованни. 1817—1851. **342**
Славяцкис Винцентас. Род. 1794 (или 1800) — ум. 1844 (или 1845). **247**
Слендзинский (Слендзинскис) Винцентас Александро. 1837—1909. **277**
Слендзинскис Александрас (Александр Мартынович). Род. 1803 (или 1804) — ум. 1878 (или 1876). **239, 242, 244**
Слизень — см. Слизенюс
Слизенюс (Слизень) Раполас (Рафаил). Род. 1804 (или 1803) — ум. 1881. **252—255, 266, 283, 284**
Смакаускас (Смоковскис) Винцентас. 1797—1876. **247, 249—251, 253**
Смакаускас Пранцишкус. 1802—1840. **232, 254**
Смуглевич — см. Шмуглявичюс
Соколов Егор Тимофеевич. 1750—1824. **176**
Соколов Иван Иванович. 1823—1910. **208**
Соколов Николай Федорович. 1797—1841. **40**
Соколов Петр Федорович. 1791—1848. **61, 78, 99, 100, 104**
Солнцев Федор Григорьевич. 1801—1892. **144, 196**
Сорока Григорий Васильевич. 1823—1864. **89, 91, 97**
Сошенко Иван Максимович. 1807—1876. **198—200, 204**
Спампани Карло. 1750—1783. **251**
Сплиттессер Дмитрий Михайлович. Первая четверть XIX в. **210**
Ставассер Петр Александрович. 1816—1850. **64**
Стадлер И. К. Начало XIX в. **204, 210**
Станзани Людвиг Викентьевич. 1793 — ? **170**
Станкевич Александр. 1824—1892. **102**
Старов Иван Егорович. 1744—1808. **179, 268, 304**
Стасов Василий Петрович. 1769—1848. **30, 34—36, 39, 52, 124, 126, 138, 143, 231, 287, 424**
Стафенхаген (Штафенхаген) Вильгельм Зигфрид. 1814—1881. **291, 298, 300**
Степановский Флор. Первая половина XIX в. **181**
Стрижковы — династия мастеров, работавших в конце XVIII — первой половине XIX в. Известен Филипп Васильевич. 1768—1811. **153**
Стуока-Гуцявичюс (Гуцевич) Лауринас (Лаврентий). 1753—1798. **230, 231, 235, 251, 424**
Ступин Александр Васильевич. 1776—1861. **70, 78, 154, 191, 200**
Суходольский Януарий Иванович. Род. 1795 (или 1797) — ум. 1875. **278, 279, 283**

Тарасов Степан. Первая половина XIX в. **124**
Таубершмидт Готтлиб Бернгард (Бернгард Готтлибович). Род. 1804. Работал до 1852. **240**
Тенирс Давид-младший. 1610—1690. **279**
Теребенев (Теребенин) Александр Иванович. 1815—1859. **45**
Теребенев Иван Иванович. 1780—1815. **24, 26, 27, 45, 82, 87, 122, 423**
Тимм Вильгельм Георг (Василий Федорович). 1820—1895. **294, 360**
Тимофеев Иван Леонтьевич. Ум. 1830. **34, 43, 61**
Тициан (Тициано Вечеллио). Род. 1476 (или 1477 или 1480) — ум. 1576. **279**
Ткаченко Федот Леонтьевич. Род. 1819 — ум. ок. 1885. **102, 192**
Толстой Федор Петрович. 1783—1873. **54, 58, 62—64, 89, 92, 93, 142, 153, 266**
Тома де Томон Жан. Род. ок. 1754 (или 1760) — ум. 1813. **16, 17, 36, 50, 118, 126, 170—172, 175, 176, 178, 292**
Тон Константин Андреевич. 1794—1881. **44, 45**
Торвальдсен Бертел. 1770—1844. **237, 283, 290, 291**
Торичелли Георгий (Юрко Иванович). Работал 1823—1841. **170**
Третячевский Л. М. Середина XIX в. **196**
Трискорни Паоло. Ум. ок. 1852. **290**
Тропинин Василий Андреевич. Род. 1776 (или 1780) — ум. 1857. **71, 72, 74, 79—85, 88, 114, 184, 274, 423**
Троянаускас Йонас. 1799—1878. **237**
Трутовский Константин Александрович. 1826—1893. **196**
Тулов Федор Андреевич Работал 1810—1840-е гг. **273, 275, 424**
Тур А. Первая половина XIX в. **128**
Турин Василий Степанович. 1780 — ? **154**
Тыранов Алексей Васильевич. 1808—1859. **88, 89, 91, 92, 95**
Тышецкий Бронислав. Первая четверть XIX в. **266, 268**

Угрюмов Григорий Иванович. 1764—1823. **68, 72**
Унгерн-Штернберг Иоганн Карл Эммануэль фон. 1773—1830. **311**
Уткин Николай Иванович. 1780—1863. **153, 154**

Фацарди А. Первая половина XIX в. **212**
Федоров Николай Александрович. 1805—1847. **119**
Федотов Павел Андреевич. 1815—1852. **13, 100, 102, 114—118, 423**
Фехгельм Карл Траугот. 1748—1819. **296, 297**
Фидий сын Хармида. Вторая и третья четверть 5 в. до н. э. **154**
Франц Иоганн. Начало XIX в. **300**
Фраполли Джованни. Работал в 1817, 1826. **172**
Фроберг (Фробергер) Кристиан Карл. Принят в цех в 1805. **300**
Фурсов Петр Иванович. Ум. после 1839. **39, 40, 47**

Хаген Август Маттиас. 1794—1878. **305, 314**
Хау Иоганн. 1771—1838. **311**
Хаусвальд Карл Фридрих. Работал в 1830-е гг. **298, 300, 424**
Хидоят усто (Хидоят-баба) из Катта-Кургана. Ум. 1889. **390, 393**
Ходорович Павел Игнатьевич. Ум. 1896. **277**
Ходорович Феликс Игнатьевич. Вторая половина XIX в. **277**
Хруцкий Андрей Иванович. 1829—1919. **276**
Хруцкий Евстафий. 1820 — ? **276**
Хруцкий Иван Трофимович (Фомич?). 1810—1885. **89, 242, 249, 266, 272—276**
Хруцкий Петр Иванович. Род. 1784. Известен до 1852. **242**
Худояров (Федоров) Степан Федорович. 1810—1865. **154**
Худояровы — династия живописцев, работавших в конце XVIII — первой половине XIX в. Известны: Андрей Степанович. 1722—1804; Вавила Андреевич. Ум. 1794; Исаак Федорович. 1807 — ? Павел Федорович. 1802—1860; Федор Андреевич. 1740—1828 **154**
Хщоновичюс Юозас. 1792—1833. **247**

Цейзикас (Цезикас, Цейзик, Цезик) Игнотас Юлиос. Род. 1779 — ум. 1857 (или 1860 или 1859). **253, 255, 256**
Цехновский. Конец XVIII — первая половина XIX в. **181**
Цицери Пьер Луи Шарль. 1782—1868. **244**

Чарушин Дмитрий Яковлевич. 1813—1901. **153**
Чернецов Григорий Григорьевич. 1802—1865. **88, 104, 153**
Чернецов Никанор Григорьевич. 1805—1879. **88, 104, 153, 196**
Черняускас Миколас Юозо. Род. 1784. Работал по 1852. **240**
Черскис Станисловас. 1777—1833. **262**
Ческий Иван Васильевич. Род. 1777 (или 1782) — ум. 1848. **17**
Ческий Козьма Васильевич. 1776—1813. **179**
Чуриков Федор. Конец XVIII — первая половина XIX в. **154**

Шаберт Эрнст Давид. 1796—1853. **298**
Шадов Иоганн Готфрид. Род. 1764 — ум. 1830 (или 1850). **290, 292**
Шамси Кодыр (усто Кадыр). Род. 1850 — ум. ок. 1915. **388**
Шангин Иван. Вторая четверть — середина XIX в. **120**
Шаповаленко (Шаповалов) Иван Савельевич. 1820—1890. **196, 198**
Шарлов Г. Ц. Работал 1820—1840-е гг. **298**
Шаттен И. Первая половина XIX в. **300, 302, 303**
Швабе Александр. 1818—1872. **293**
Шведе Роберт Константин. 1806—1871. **296**
Шебуев Василий Кузьмич. 1776—1835. **42, 61, 68, 70, 71, 249**
Шевченко Тарас Григорьевич. 1814—1861. **13, 99, 100, 102, 170, 176, 191—194, 196, 200, 202—208, 210, 240, 423, 424**
Шельбах И. 1787—1844. **303**
Шемеш — см. Шемешис
Шемешис (Шемеш) Адомас (Адам). Род. 1804 (или 1808) — ум. 1864. **234, 239, 240, 265, 274, 279**
Шеньян Христиан Фердинанд. 1815—1876. **120**
Шепфлин Август Федорович. 1775—1809. **182**
Шефнер Иоганн Готфрид. 1765—1825. **297, 300**
Шильдгауз Карл Август. Работал 1790—1819. **424**
Ширяев Василий Григорьевич. 1795 — ? **200**
Шишков Матвей Андреевич. 1832—1897. **120**

Шкрибляк Юрий. 1823—1885. **214**
Шлатер (Шлятер) Георг Фридрих. 1804—1870. **314, 315**
Шлейфер Павел Иванович. 1814—1879. **188, 191**
Шленнер Д. Первая половина XIX в. **153**
Шлихтинг Эрнст Герман. 1812—1890. **310, 311**
Шмидт фон дер Лауниц (Лаунитц) Эдуард Николаус Карл. 1797—1869. **290—291**
Шмуглявичюс (Шмуглевич, Смуглявичюс, Смуглевич) Пранцишкус (Пранас, Франтишек). 1745—1807. **232, 234, 235, 237, 249, 265, 271, 277, 424**
Шонаева Турлыхан. 1825—1915. **408**
Шотошников — см. Щеточников
Шпацир (Спацир, Шпациер) Юлиус Адольф. Конец XVIII — первая половина XIX в. **287, 289**
Шрейбер Т. Первая половина XIX в. **124**
Штакельберг Отто Магнус фон. 1787—1837. **311**
Штакеншнейдер Андрей Иванович. 1802—1865. **143, 182**
Штауберт Александр Егорович. 1780—1843. **287**
Штегман Джеймс. Принят в цех в 1806. **300**
Штерн Фридрих Зигмунд. Род. 1812 (или 1803) — ум. 1889 (или 1899). **314**
Штернберг Василий Иванович. 1818—1845. **188, 192—196, 199, 200, 204, 208, 210, 424**
Штром Иван Васильевич. 1823—1887. **188**
Шубин Федот Иванович. 1740—1805. 52
Шульц Самуэль Бениамин. 1787—1825. **297**
Шульцас Миколас. Род. 1769 — ум. 1812 (или 1815). **231, 256**

Щедраускас — см. Щедровский
Щедрин Аполлон Феодосиевич. 1796—1847. **306, 309**
Щедрин Семен Федорович. 1745—1804. **210**
Щедрин Сильвестр Феодосиевич. 1791—1830. **78—81, 88, 104, 105**
Щедрин Феодосий (Федос) Федорович. 1751—1825. **9, 24, 25, 45, 178, 192**
Щедровский (Щедраускас) Игнатий Степанович (Игнотас Маурицюс). Род. 1815 — ум. 1870? (или 1878?). **84, 88, 114, 242, 248**
Щеточников (Шотошников) Михаил Иванович. Род. 1770 — ум. в первой четверти XIX в. (или 1800). **17**
Щукин Степан Семенович. Род. 1758 (или 1762) — ум. 1828. **79, 184, 188**

Эггинк (от Книгге) Иоганн Леберехт (Иван Егорович). Род. 1784 (или 1781) — ум. 1867. **294, 296, 424**
Экснер Иоганн Готфрид. Ум. 1874. **312**
Эльбакидзе Гигуа. Первая половина XIX в. **354**
Эльсон Филипп. Род. 1790. Работал по 1830. **170**
Энгель Иоганн Карл Людвиг. 1778—1840. **303**

Якобсон Эдуард Магнус. 1847—1903. **314**
Яненко Феодосий Иванович. 1762—1809. **196**
Янихен Х. И. Вторая половина XVIII в. **303**
Яничек К. Ф. Первая половина XIX в. **179**
Янтцен Давид. Работал 1830-е — 1840-е гг. **298**
Ярославский Петр Антонович. Род. 1750 — ум. после 1810. **170, 179**
Ясныгин Иван Денисович. 1745—1824. **40**
Яхимович Теодор. Род. 1780 (или 1800) — ум. 1870. **208**

Редакторы выражают благодарность Научно-исследовательскому музею имени А. В. Щусева, Центральному научно-исследовательскому институту теории и истории архитектуры и персонально архитектору М. В. Дьяконову за помощь при составлении указателя.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ. *Е. М. Костина* . . . . . . . . . . . . 5

## РУССКОЕ ИСКУССТВО

*М. М. Ракова* (введение, живопись, графика), *И М. Шмидт* (архитектура, скульптура), *Е. М. Костина* (театрально-декорационное искусство), *И. М Бибикова* (архитектура русской провинции, декоративно-прикладное искусство), *В. М. Макаревич* (искусство народов Крайнего Севера, Сибири, Поволжья, Северного Кавказа) . . . . . . . . 15

## ИСКУССТВО УКРАИНЫ

*Л. И. Попова* (введение, живопись, графика, декоративно-прикладное искусство), *И. А. Игнаткин* (архитектура, монументально-декоративная живопись, скульптура) 169

## ИСКУССТВО МОЛДАВИИ

*М. Я. Лившиц* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 217

## ИСКУССТВО ЛИТВЫ

*В. В. Дрема* (введение, изобразительное и декоративно-прикладное искусство), *Э. Б. Будрейка* (архитектура) . 227

## ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ

*Л. Н. Дробов* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 265

## ИСКУССТВО ЛАТВИИ

*Р. К. Бем* (введение, архитектура, изобразительное искусство), *И. Н. Ланцманис* (декоративно-прикладное искусство) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 285

## ИСКУССТВО ЭСТОНИИ

|*Х. Я. Юпрус*| (архитектура, изобразительное и народное искусство), *Л. Ю. Генс* (введение, народная архитектура) 301

## ИСКУССТВО АРМЕНИИ

*О. Х. Халпакчьян* (архитектура), *Р. Г. Дрампян* (изобразительное искусство), *И. Р. Дрампян* (декоративно-прикладное искусство) . . . . . . . . . . . . . . . . 323

## ИСКУССТВО ГРУЗИИ

*В. В. Беридзе* (архитектура), *Т. Б. Вирсаладзе* (изобразительное искусство), *И. Р. Кениа* (обработка металла), *С. В. Барнавели* (глиптика), *М. З. Зандукели* (керамика), *К. Г. Давиташвили* (художественное шитье) . . . . . . 339

## ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА

*Л. С. Бретаницкий* (архитектура), |*Ю. А. Казиев*|, *К. Д. Керимов* (изобразительное и декоративно-прикладное искусство) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 359

## ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

*Б. В. Веймарн* (введение, заключение), *Н. А. Белинская*, *Б. В. Веймарн* (таджикская и узбекская архитектура и искусство), *Б. А. Глаудинов* (казахская архитектура), *А. С. Морозова*, *Г. И. Саурова* (туркменское искусство), *К. В. Ли* (казахское искусство), *Н. В. Черкасова* (киргизское искусство) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 367

ПРИМЕЧАНИЯ . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 423

SUMMARY . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 426

БИБЛИОГРАФИЯ . . . . . . . . . . . . . . . . . . 429

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ . . . . . . . . . . . . . . 441

LIST OF ILLUSTRATIONS . . . . . . . . . . . . 449

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ И АРХИТЕКТОРОВ . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 456

# CONTENTS


INTRODUCTORY ARTICLE *by Ye. Kostina* . . . . . 5

## RUSSIAN ART

*By M. Rakova* (Introduction, Painting, Graphics), *I. Schmidt* (Architecture, Sculpture), *Ye. Kostina* (Stage Designs), *I. Bibikova* (Russian Provincial Architecture, Decorative-applied Art), and *V. Makarevich* (Art of the Peoples of Russian North, Siberia, the Volga Area and North Caucasus) 51

## UKRAINIAN ART

*By L. Popova* (Introduction, Painting, Graphics, Decorative-applied Art) and *I. Ignatkin* (Architecture, Murals and Sculpture) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 169

## MOLDAVIAN ART

*By M. Livshits* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 217

## LITHUANIAN ART

*By V. Drema* (Introduction, Pictorial and Decorative-applied Art) and *E. Budreika* (Architecture) . . . . . . . . . . . 227

## BYELORUSSIAN ART

*By L. Drobov* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 265

## LATVIAN ART

*By R. Bēms* (Introduction, Architecture and Pictorial Art) and *J. Lanzmanis* (Decorative-applied Art) . . . . . . . 285

## ESTONIAN ART

*By H. Juprus* (Architecture, Pictorial and Folk Art) and *L. Gens* (Introduction and Folk Architecture) . . . . . . . 301

## ARMENIAN ART

*By O. Khalpakchyan* (Architecture), *R. Drampian* (Pictorial Art) and *I. Drampian* (Decorative-applied Art) . . . . . 323

## GEORGIAN ART

*By V. Beridze* (Architecture), *T. Virsaladze* (Fine Arts), *I. Kenia* (Metal), S. Barnaveli (Glyptic), *M. Zandukeli* (Earthenware), and *K. Davitashvili* (Embroidery) . . . . . . 339

## AZERBAIJAN ART

*By L. Bretanitsky* (Architecture), *Yu. Kaziev* and *K. Kerimov* (Pictorial and Decorative-applied Art) . . . . . . . 359

## ART OF CENTRAL ASIA AND KAZAKHSTAN

*By B. Veimarn* (Introduction, Conclusion), *N. Belinskaya* and *B. Veimarn* (Tajik and Uzbek Architecture and Fine Arts), *B. Glaudinov* (Kazakh Architecture), *A. Morozova* and *G. Saurova* (Turkmen Art), *K. Li* (Kazakh Art), *N. Cherkasova* (Kirghiz Art) . . . . . . . . . . . . . . . 367

COMMENTS . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 423

SUMMARY in English . . . . . . . . . . . . . . . . . 426

BIBLIOGRAPHY . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 429

LIST OF ILLUSTRATIONS in Russian . . . . . . . . . 441

LIST OF ILLUSTRATIONS in English . . . . . . . . . 449

INDEX OF ARTISTS AND ARCHITECTS . . . . . . 456

ИБ 239

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР, т. 5

РЕДАКТОР Е. ГОЛОВНИНА

МЛАДШИЙ РЕДАКТОР А. ВОЕЙКОВ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР В. ТЕРЕЩЕНКО

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР Н. НЕРЕТИНА

КОРРЕКТОРЫ И. РАДЧЕНКО, Л. ГОРДЕЕВА

СУПЕРОБЛОЖКА, ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ

И ПЕРЕПЛЕТ ХУДОЖНИКА В. ЛАЗУРСКОГО

МАКЕТ ХУДОЖНИКА А. СВЕРДЛОВА

ТРАВИЛЬЩИКИ Г. АРИНУШКИН, А. ЗАБАЛУЕВ,

В. СОЛОВЬЕВ, В. ЧЕРКАСОВ

СДАНО В НАБОР 25.7.78. А02260. ПОДПИСАНО В ПЕЧАТЬ 31.6.79 г.

ФОРМАТ 60×108¹/₈. БУМАГА МЕЛОВАННАЯ 120 г. ИЗД. № 2-444.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАРНИТУРА. ВЫСОКАЯ ПЕЧАТЬ. ПЕЧ. Л. 58.

УСЛ. ПЕЧ. Л. 69,6. УЧ.-ИЗД. Л. 67,22. ЗАКАЗ № 2958. ТИРАЖ 15 000.

ЦЕНА 9 р. 50 к.

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО». МОСКВА. 1979
МОСКВА, 129272, СУЩЕВСКИЙ ВАЛ, 64

ОРДЕНА ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ

ПЕРВАЯ ОБРАЗЦОВАЯ ТИПОГРАФИЯ ИМЕНИ А. А. ЖДАНОВА

СОЮЗПОЛИГРАФПРОМА ПРИ ГОСУДАРСТВЕННОМ КОМИТЕТЕ СССР

ПО ДЕЛАМ ИЗДАТЕЛЬСТВ, ПОЛИГРАФИИ

И КНИЖНОЙ ТОРГОВЛИ.

МОСКВА, М-54, ВАЛОВАЯ, 28

Поправка к тому 8. В указателе имен художников и архитекторов (стр. 468) ошибочно назван Арутчян Саркис Тигранович 1920 года рождения вместо Арутчьяна Сергея Аветовича 1912 года рождения.

This volume covers the development of art and architecture of the peoples which now inhabit the Soviet Union, during the first half of the nineteenth century. In the first three decades of the century — the heyday of Russian classicism — the arts are largely inspired by patriotic sentiment which is heightened by the War of 1812. As elsewhere in Europe, classicism gradually gives way to new, romantic currents. The Russian romantic art, along with a sympathetic interest in the life of an individual, displays a strong civil spirit.

The harmony of perfection is attained by architects and sculptors in their best works. The names of Voronikhin, Zakharov, Rossi, Stasov, Martos, Demuth-Malinovsky become known in the country and abroad. Among the subjects dealt with in the volume are the works of the leading Russian painters of the period — Kiprensky, Briullov, Tropinin, Venetsianov, Al. Ivanov, Fedotov. The reader is familiarized with the original masters representing other peoples of Russia — Shevchenko, Ovnatanian, Maisuradze and others.

On the whole the art of the period tends towards democratization and union with progressive socil thought. Turning to problems of topical life the artists expose acute social contradictions.

The artistic production of Central Asia and Kazakhstan is illustrated on large material, and considerable space is given to the arts of the Northern Regions, Siberia, the Far East, the Volga territories and the North Caucasus. The culture of these peoples, which in some instances developed in feudal and tribal conditions till the latter half of the century, also displays new tendencies, in spite of the strong and stable tradition of folk art.

**9 р. 50 к.**

ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА
НАРОДОВ
СССР

5

# ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В настоящем томе рассматривается искусство и архитектура народов СССР первой половины XIX столетия. Высшего расцвета в первой трети века достигает классицизм. Мужество и героизм народа в Отечественной войне 1812 года и стремление передовых слоев общества к революционно-демократическим преобразованиям обогатили его патриотическим содержанием. Новое общеевропейское художественное направление — романтизм — соединило в России пафос гражданственности с пристальным вниманием к индивидуальным особенностям человеческой личности.

Лучшие творения русских зодчих и скульпторов достигают гармонической завершенности. Имена Воронихина, Захарова, Росси, Стасова, Мартоса, Демут-Малиновского вписаны в историю не только отечественного, но и мирового искусства. Том также знакомит с творчеством выдающихся русских художников — Кипренского, Брюллова, Тропинина, Венецианова, Ал. Иванова, Федотова и с самобытными талантливыми мастерами — представителями других народов, в том числе с Шевченко, Овнатаняном, Майсурадзе и другими.

В этот период происходит процесс демократизации искусства в целом, сближения его с передовой общественной мыслью. Появляются произведения, в которых показаны острые социальные противоречия окружающей действительности.

Большой материал отражает творчество народов Средней Азии и Казахстана. Специальный раздел посвящен искусству народностей Крайнего Севера, Сибири, Поволжья, Северного Кавказа. Культура названных народов на протяжении почти всего XIX века продолжает развиваться в рамках феодального, а иногда и родового строя. Однако и здесь несмотря на устойчивость художественных традиций народного искусства заметны новые тенденции.